VIRGIL BRADAȚEANU

Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului

Scanned with OKEN Scanner

1.

Despre studiul istoriei dramaturgiei şi teatrului românesc

INTRODUCERE

Studiul istoriei literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului, asemenea oricărei istorii literare şi de artă, poate avea caracter cu adevărat ştiinţific şi rezultate corespunzătoare numai dacă cercetarea fenomenului teatral este legată de condiţiile istorice care i-au determinat apariţia, dacă interpretarea este luminată de învăţătura marxist-leninistă şi animată de spirit patriotic socialist.

În trecut, în domeniul istoriei teatrului românesc un rol deosebit de important îl deţin D. C. Ollănescu şi T. T. Burada, prin informaţiile preţioase existente în lucrările lor, prin aportul la cunoaşterea sau elucidarea unor perioade importante şi momente definitorii în dezvoltarea teatrului nostru. Primul are ca operă principală în acest domeniu *Teatrul la români,* al doilea — *Istoria teatrului în Moldova.*

Informaţii bogate şi consideraţii valoroase întîlnim în memoriile unor mari actori din trecut sau din vremi mai apropiate: C. I. Nottara, A. Romanescu, A. Pruteanu, Lucia Sturdza-Bulandra, Ion Manolescu, V. Maximilian etc. în *Scrisorile* lui Ştefan Vellescu sau în vechi şi preţioase contribuţii, ca: *Teatrul naţional în Ţara Românească* de C. Caragiale şi capitolul intitulat *Teatrul în Ţara Românească,* din romanul *Ciocoii vechi şi noi* al lui N. Filimon. Valoare deosebită au notaţiile cu privire la teatru ale unor oameni de cultură, ca: Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, V. Alecsandri, C. Bolliac, C. A. Rosetti, B. P. Hasdeu, Mihai Eminescu sau I. L. Caragiale. Sînt de preţ unele istorii ale literaturii române şi o serie de studii privind dramaturgia, de la contribuţiile lui C. Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu sau Garabet Ibrăileanu, pînă la ampla operă a lui G. Călinescu. Articolele, studiile sau lucrările de critică, estetică şi

Scanned with OKEN Scanner

teorie teatrală aparţinînd lui G. Ionescu-Gion, Liviu Rebreanu, Al. Davila, Eugen Lovinescu, Camil Petrescu, M. Sebastian, Tudor Vianu, Victor Eftimiu etc. conţin, de asemenea, multe idei valoroase. Documente autentice şi observaţii interesante legate de evoluţia teatrului există şi în operele unor mari istorici din trecut, ca: M. Kogălniceanu, V. Pîrvan, A. D. Xenopol, N. Cartojan şi N. Iorga.

Au apărut şi continuă să apară o serie de lucrări privind istoria teatrului românesc; ele înlesnesc cunoaşterea unui trecut în care n-au lipsit exemplele de atitudini cetăţeneşti, munca pilduitoare şi chiar jertfele. Fiecare lucrare aduce o contribuţie la elucidarea a încă unui moment sau perioade, la conturarea unei personalităţi mai puţin cunoscute şi oferă, totodată, material pentru o viitoare istorie amplă a teatrului românesc. Sînt de remarcat: monografiile dedicate unor mari dramaturgi, actori şi regizori din trecut sau de azi, studiile publicate în revista *Teatrul* sau în aceea a Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, în *Viaţa Românească, Steaua, Iaşul literar, Scrisul bănăţean* etc., *Teatrul românesc,* privire istorică — vol. I — de I. Massoff, *Istoria teatrului în România,* vol. I (pînă la 1848) pregătit de un colectiv al Institutului de istoria artei şi de colaboratori externi, sub îngrijirea acad. G. Oprescu, lucrări şi studii contemporane care ne-au ajutat în munca noastră, alături de cele din trecut.

Lucrarea de faţă caută să prezinte desfăşurarea organică a teatrului nostru din cele mai vechi timpuri pînă azi, să stabilească rolul deţinut de teatru în viaţa poporului român. De pe poziţiile marxist-leniniste, autorul caută ca, în spirit ştiinţific, să aprecieze valorile progresiste şi să dezvăluie opiniile şi manifestările dăunătoare întîlnite în acest domeniu. Autorul speră că va reuşi să prezinte contribuţia teatrului la stimularea energiilor naţionale, a demnităţii şi dragostei de libertate a poporului sau la schimbarea mentalităţii înapoiate şi, indirect, a stărilor sociale retrograde în vremile trecute, să pună în lumină rolul şi prezenţa sa efectivă în contemporaneitate, prin aportul specific la formarea şi dezvoltarea conştiinţei socialiste.

Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului are un rol deosebit pentru studenţii care se pregătesc să devină actori, regizori, teoreticieni sau istorici de artă şi literatură, arătîndu-le acţiunile şi înfăptuirile celor mai buni dintre înaintaşii în domeniul scrisului şi artei spectacolului. În condiţii grele, aceştia s-au străduit pentru cultura poporului cu „sinceră iubire de adevăr" — cum spunea marele Caragiale.

Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului aduce pilda unor nobile strădanii, pune în lumină strălucitele realizări ale acestor înaintaşi, care le-au înscris printr-o emoţionantă abnegaţie, în vremea unor aşezări neprielnice artei legate de popor, năzuind la vremurile împlinirilor aduse de anii socialismului. Istoria, alături de realitatea

Scanned with OKEN Scanner

imediată, arată încă o dată ce-i datorăm cu toţii Partidului Comunist Român şi cheamă slujitorii artei să-şi închine cele mai bune forţe creatoare vieţii noastre noi, să-şi arate astfel recunoştinţa şi adeziunea la politica înţeleaptă şi fermă a partidului.

IZVOARELE ŞI OBIECTUL ISTORIEI DRAMATURGIEI ŞI A TEATRULUI

Va fi urmărită, în paginile lucrării, naşterea artei teatrale pe teritoriul ţării noastre, va fi arătată originea străveche şi demonstrată continuitatea manifestărilor cu caracter teatral la noi. Vor fi cunoscute astfel condiţiile reale care au dus la naşterea teatrului românesc, apreciate just influenţele şi fenomenele de întrepătrundere şi pusă în lumină originalitatea dată de geniul creator al poporului român.

Izvoarele utilizate pentru întocmirea unei istorii a dramaturgiei şi a teatrului românesc se găsesc, în afară de operele propriu-zise, în dovezi arheologice şi etnografice, adică în desene, podoabe, elemente de costumaţie, construcţii etc., în mărturii scrise: inscripţii, documente, cronici, în dovezi iconografice, înregistrări pe bandă sonoră sau peliculă. De asemenea, un mijloc de informare îl reprezintă observarea nemijlocită a unor manifestări şi creaţii, existente sau reconstituite. Istoria teatrului impune raportarea la istoria generală şi a culturii, presupune apelul la literatură, presă şi arhive, la colecţii, memorii şi gravuri.

Teatrul, ca fenomen artistic complex, este rezultatul unui îndelungat proces care porneşte din cele mai vechi timpuri, cînd s-a născut ca un mijloc specific de satisfacere a unor nevoi ale oamenilor. Manifestare artistică complexă, dar specifică şi de sine stătătoare, teatrul, în forma evoluată şi reprezentativă, exprimată prin spectacol, înglobează textul ca bază de idei şi simţăminte, actorii interpreţi, care în acţiunea scenică întruchipează alte persoane decît pe ei înşişi. Regia, ambianţa scenică şi publicul sînt alţi factori constitutivi ai artei teatrale şi determinanţi ai creaţiei.

Pe temeiul celor de mai sus vor fi prezentate şi o serie de manifestări primare cu caracter de spectacol, conţinînd elemente teatrale prin faptul că erau reprezentări în faţa unui public. Ele vor fi incluse în istoria teatrului pentru că atestă prezenţa din vremi străvechi a fenomenului teatral pe teritoriul patriei noastre.

Vor fi stabilite elementele teatrale din manifestările străvechi cu caracter de spectacol, din producţiile populare, din spectacole de curte şi ceremonialuri, va fi urmărită evoluţia mişcării teatrale româneşti moderne, vor fi consemnate trăsăturile specifice ale creaţiei contemporane şi valorificate tradiţiile, reliefat noul şi conturate perspectivele.

Scanned with OKEN Scanner

PERIODIZAREA ISTORIEI DRAMATURGIEI ȘI A TEATRULUI ROMÂNESC

Din învățătura lui Marx, care arată că „Nu conștiința oamenilor determină existența lor, ci, dimpotrivă, existența socială le determină conștiința"*, rezultă că în studiul istoriei culturii nu se poate face abstracție de evoluția economică și variatele fenomene care au creat, la rîndul lor, concepții ideologice adecvate.

Tipurile fundamentale de orînduiri, specificul dezvoltării sociale și culturale a țării noastre, trăsăturile proprii ale fenomenului, succesiunea cronologică a evenimentelor și alți factori determină periodizarea istoriei teatrului românesc.

Periodizarea istoriei dramaturgiei și a teatrului românesc ține seama de dezvoltarea specifică economică și socială a țării noastre, dar și de faptul că arta nu este un rezultat nemijlocit al condițiilor economice, că ea este produsă de întregul structurii și suprastructurii și că apariția sau dispariția ei nu urmează strict ansamblul economic social. Studiul va avea ca îndreptar concepțiile estetice marxist-leniniste, care arată că arta și cultura, în general, constituie un element important în procesul transformării conștiinței oamenilor, că pot fi un factor activ pozitiv în dezvoltarea societății sau o frînă, că literatura și arta sînt produsul anumitor condiții și situații istorice date, că, atunci cînd reflectă și exprimă punctul de vedere și năzuințele maselor, au însușirea de a contribui la mersul înainte al societății, pe care îl împiedică atunci cînd slujesc ideologia claselor reacționare.

Perioadele mari care se conturează în evoluția manifestărilor autohtone cu caracter teatral sînt:

1. Din cele mai vechi timpuri pînă la apariția relațiilor sclavagiste

Manifestările specifice reprezintă elemente pe care omul și le asociază în lupta pentru dorita îmbunare sau supunere a naturii. Chiar dacă materialul care poate să ilustreze practicile spectaculare din această vreme este redus, ea constituie totuși, o perioadă cu caractere proprii.

* K. Marx și Fr. Engels. *Opere alese*, (în două vol.) Vol. I, București, 1949, Editura P.M.R., p. 361.

Scanned with OKEN Scanner

2. De la cristalizarea relațiilor sclavagiste și pînă la destrămarea lor

În această perioadă, paralel cu formele spectaculare ale localnicilor, pe o anumită parte a teritoriului nostru, datorită prezenței culturii grecești, este practicată arta teatrală în forme superioare, adică spectacolul teatral complex. Asemenea reprezentații nu au depășit însă granițele unei regiuni relativ restrînse și, evident, s-au desfășurat în fața unui public redus numericește.

3. Perioada care cuprinde orînduirea feudală, de la închegare pînă la descompunere

Teatrul cîștigă evident caracter social, unele manifestări exprimă protestul asupriților și contribuie la stimularea maselor în lupta împotriva așezărilor sociale nedrepte, altele exprimă ideologia și gusturile lumii feudale dominante.

Este perioada în care teatrul nostru ajunge la forme specifice autohtone prin producții folclorice reprezentative.

4. Perioada a IV-a este aceea a teatrului modern și începe să se constituie o dată cu primele decenii ale secolului al XIX-lea

Pe lîngă misiunea socială, arta teatrală cîștigă calitatea de factor în lupta pentru afirmarea națională. În această perioadă se definește caracterul național al artei teatrale, ia naștere teatrul profesional, care, prin cele mai valoroase producții, pregătește și susține, în mod specific, lupta pentru libertate socială, pentru afirmare și independență națională. Pe parcursul ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea, ascuțirea contradicțiilor dintre clasele dominante, pe de o parte și masele populare, pe de altă parte, face ca în cultura națională, deci și în cea teatrală, să se contureze puternic două poziții.

În primele decenii ale secolului al XX-lea s-au petrecut evenimente social-politice de mare însemnătate. La 1921 a fost creat *Partidul Comunist Român,* eveniment istoric cu excepționale urmări în dezvoltarea ulterioară a societății românești. În aceste condiții, arta legată de interesele maselor și-a păstrat și întărit obiectivele de luptă. Prin operele lor, cei mai buni creatori au slujit libertatea socială și independența na-

ţională, iar arta a cîştigat tot mai mult funcţia critică protestatară. În acelaşi timp, manifestările care exprimau interesele şi ideologia claselor stăpînitoare aveau tot mai mult caracter retrograd sau exclusiv de distracţie.

5. Perioada care începe după 23 August 1944

Este caracterizată prin afirmarea deplină şi înflorirea artei legate de interesele poporului. Preluîndu-se bogatele tradiţii progresiste naţionale, în procesul revoluţiei culturale, iniţiată şi condusă de partid, s-a creat o cultură şi deci o artă teatrală pusă în slujba vieţii noi, ca manifestare cu funcţie importantă în formarea şi dezvoltarea conştiinţei socialiste a oamenilor din ţara noastră.

Prima perioadă, pentru care se ştie că nu există prea mult material documentar şi în care definirea genurilor artistice este încă relativă, va prilejui mai mult demonstrarea existenţei şi pe teritoriul ţării noastre, din cele mai vechi timpuri, a unor manifestări cu caracter de spectacol. Asemănătoare este situaţia producţiilor originare din perioada următoare sau practicate în acest timp. Ele sînt interesante mai cu seamă pentru că demonstrează continuitatea fenomenului teatral pe teritoriul ţării noastre, atît prin producţiile autohtone cît şi prin spectacolele datorate prezenţei culturii greceşti sau romane.

În timpul orînduirii feudale se conturează două mari categorii de manifestări teatrale sau cu caracter de spectacol: cele legate de curţile feudale şi cele create de masele populare. Trebuie subliniat că, de-a lungul acestei perioade, la noi în ţară au fost predominante producţiile folclorice teatrale sau cu caracter de spectacol.

Anii destrămării orînduirii feudale, ai afirmării elementelor orînduirii capitaliste şi ai constituirii culturii naţionale vor reţine atenţia mai îndelung. Este vorba mai ales de prima jumătate a secolului al XIX-lea, adică de perioada afirmării teatrului românesc, caracterizat, de la începuturile sale, prin faptul că cele mai reprezentative acţiuni au slujit obiective sociale şi naţionale. În preajma anului revoluţionar 1848, mişcarea teatrală românească se statorniceşte în slujba ideilor de eliberare socială, de afirmare şi independenţă naţională. Dramaturgii şi actorii — în majoritate — îşi manifestă deschis atitudinea cetăţenească, cu un remarcabil curaj, cu dispreţ pentru cenzura feudală şi bărbăţie faţă de represaliile autorităţilor domneşti.

O dată cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea, în mişcarea teatrală s-a făcut tot mai simţită existenţa celor două culturi. Teatrul progresist s-a dezvoltat în spiritul tradiţiilor militante, accentuate în chip firesc de prezenţa clasei muncitoare în fruntea luptei revoluţionare a epocii, pe tărîm economic, politic şi ideologic. Mişcarea teatrală progresistă românească face corp comun

Scanned with OKEN Scanner

cu întreaga cultură democratică a epocii prin dramaturgia reprezentativă prin concepțiile estetice teatrale ale principalilor îndrumători ai teatrului din această perioadă și prin școala modernă de interpretare.

În anii de după sfîrșitul primului război mondial și pînă la 23 August 1944, în condițiile deosebirilor tot mai evidente dintre cele două culturi, factorul determinant îl constituie lupta *Partidului Comunist Român* pentru apărarea, dezvoltarea și ridicarea pe o treaptă calitativ superioară a culturii naționale progresiste, împotriva manifestărilor culturale, artistice și ideologice expresie a intereselor burgheziei și moșierimii. Scriitorii și artiștii de valoare, în marea lor majoritate, au slujit prin creațiile lor poporul. Astfel se explică rodnicia acestei perioade și apare necorespunzătoare tendința unor comentatori de a o prezenta ca o perioadă de „criză" a teatrului românesc în general.

Problemelor noi și deosebit de importante ale dezvoltării teatrului în anii revoluției culturale le va fi consacrată o mare parte din curs. Va fi pus în lumină aportul teatrului la dezvoltarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii, precum și superioritatea principiilor aflate la baza noii culturi, de asemenea avîntul mișcării teatrale naționale din această perioadă. Vor fi subliniați factorii care determină originalitatea noii noastre culturi teatrale și locul deținut de mișcarea teatrală națională în întreg teatrul contemporan.

În anii construcției socialiste, arta a devenit bun al maselor, populară atît prin cei ce o practică, artiști profesioniști sau amatori, cît și prin cei care o frecventează, precum și prin conținutul și formele ei. Este un proces caracteristic, determinat de condițiile istorice create de politica partidului, care, în spiritul tradițiilor militante statornicite în teatru, în muzică sau arta plastică în preajma lui 1848, în luptele pentru unitate și suveranitate națională, pentru libertate și dreptate socială, a dat artei și artiștilor locul năzuit de generațiile trecute, cu un coeficient nou, acela de a fi factori activi și specifici în procesul revoluției socialiste.

Extraordinara intensificare a vieții artistice, ambianța prielnică și stimulentul pentru o largă desfășurare a activității creatoare, se datorează funcției sociale pozitive a artei și rolului militant atribuit artistului, condițiilor fără precedent create artei și artiștilor de partidul și guvernul nostru. Este rezultatul activității unui popor înzestrat, ale cărui energii și capacități creatoare au fost conduse pe făgașul înfloririi. Partidul a înțeles rolul istoric specific al artei în viața poporului nostru, a pus în fața creatorilor idealul nobil al slujirii umanității și socialismului, a susținut creația.

Activitatea creatoare a fost îndrumată de-a lungul anilor, realizările stimulate, multe greșeli prevenite, greutățile biruite și arta dusă către o înflorire apropiată de culmile către care artiștii vor aspira întotdeauna. Partidul a arătat că viața nouă, construcția societății socialiste oferă „tuturor creatorilor de artă un izvor inepuizabil de inspirație, un univers nemărginit de teme și subiecte de mare forță emoțională".

În spiritul celor mai bune tradiții ale artei noastre naționale, partidul i-a chemat pe creatori să fie artiști cetățeni, învestindu-i cu mari responsabilități față de artă și popor, onorîndu-i ca niciodată, acordîndu-le dis-

Scanned with OKEN Scanner

tincţii şi titluri, promovîndu-i în forurile de conducere ale ţării. Partidul a dat imbold creatorilor să ajungă prin cunoaştere şi muncă la desăvîrşire, pentru că: „În condiţiile făuririi socialismului creşte rolul social al creaţiei literar artistice, menite să exprime realităţile şi aspiraţiile întregului nostru popor. Scriitorul, poetul, pictorul, muzicianul, actorul, care se identifică cu aspiraţiile celor ce muncesc, sînt chemaţi să exprime într-o formă artistică înaltă năzuinţele acestora".*

Acestor condiţii, activităţii multilaterale de îndrumare şi stimulare duse de partidul nostru, creatorii din domeniul teatrului le-au răspuns printr-un număr impresionant de lucrări dramatice inspirate din contemporaneitate, printr-o mare diversitate tematică, prin aducerea pe scenă a numeroşi eroi de factură nouă: muncitori, ţărani, intelectuali înaintaţi, interpretaţi cu pasiune şi cu forţă de convingere. Noul teatru românesc, profesionist sau de amatori, bun al maselor de constructori ai socialismului s-a arătat strălucit mesager al culturii socialiste la *Teatrul Naţiunilor* de la Paris, învingător în confruntarea de la Veneţia, a fost aplaudat la Moscova, la Budapesta, în Jugoslavia sau în Marea Britanie, confirmînd şi pe acest plan calitatea sa, faptul că este la nivelul celor mai înaintate mişcări teatrale contemporane, ale căror realizări le cunoaşte şi le apreciază într-un fructuos schimb de valori.

În această perioadă, în procesul impetuos de transformări revoluţionare care este construirea socialismului, se transformă şi se formează oameni. Naşterea, afirmarea şi dezvoltarea conştiinţei socialiste reprezintă o componentă şi o verificare a procesului însuşi. Se plămădesc oameni noi, membri demni şi conştienţi ai societăţii socialiste, şi în acest proces de făurire cultura şi arta au şi vor avea rol de cea mai mare însemnătate, mereu mai mare. „În anii orînduirii socialiste, literatura şi arta au cunoscut o continuă înflorire; au fost făurite numeroase opere de valoare, care, exprimînd în mod artistic viaţa bogată şi munca avîntată a poporului, aduc o contribuţie de seamă la dezvoltarea culturii ţării, la formarea conştiinţei socialiste a omului nou. Creaţia oamenilor de litere şi artă, care continuă tradiţiile progresiste ale culturii româneşti, a îmbogăţit patrimoniul spiritual al poporului, bucurîndu-se de preţuirea partidului, a tuturor oamenilor muncii".**

* N. Ceauşescu. *Cuvîntare rostită la întîlnirea conducătorilor de partid şi de stat cu oameni de cultură şi artă.* În: *Scînteia* din 20 mai 1965.

** *Raportul Comitetului Central al Partidului Comunist Român cu privire la activitatea Partidului în perioada dintre Congresul al VIII-lea şi Congresul al IX-lea al P.C.R.* Raportor tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU. În: *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român* Bucureşti, 1965, Editura Politică, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

Manifestări străvechi cu caracter de spectacol şi teatral

Scanned with OKEN Scanner

2.

Elemente de spectacol în comuna primitivă pe teritoriul țării noastre

PRACTICI MAGICE ȘI RITUALE CONȚINÎND ELEMENTE DE SPECTACOL

Insuficient înarmat în lupta pentru procurarea bunurilor necesare vieții, cu conștiința încă puțin dezvoltată, omul pe treapta comunei primitive a încercat să-și asocieze forțe pe care le simțea în jurul său. În această privință este de mare preț precizarea lui Lenin că „neputința sălbaticului în lupta cu natura dă naștere credinței în zei, draci, în minuni etc.“*. Nivelul inițial al conștiinței și cel rudimentar al forțelor de producție, de asemenea relațiile sociale neevoluate au făcut ca lumea exterioară și activitatea omenească să se reflecte în chip fantastic, sub forma unor reprezentări magice. Aici se găsește originea desenelor reprezentînd oameni și animale, de pe pereții peșterilor. Existența lor nu marchează numai începuturile artelor plastice, ci atestă și prezența unor manifestări coregrafice sau dramatice, cu alte cuvinte implică începuturile spectacolului.

Sînt vremuri de început ale artei, în care este greu să se facă o diferențiere netă a genurilor artistice; ele se îmbină, se întrepătrund. De aici necesitatea urmăririi producțiilor artistice în diversele lor forme și presupunerea sau chiar demonstrarea prezenței unor manifestări cu caracter teatral în comuna primitivă pe teritoriul țării noastre.

Pînă în perioada definirii manifestărilor cu caracter teatral, ulterioare formării poporului român, au existat în ținuturile din nordul Dunării, în preajma Carpaților și pe Podișul Transilvan, pe malurile Mării Negre și pe meleagurile Moldovei, manifestări magice, rituale, ceremonii și chiar spectacole legate de civilizația și cultura geto-tracică, greacă sau romană.

* V. I. Lenin. *Opere* vol. 10, București, Editura de Stat pentru literatură politică, 1956, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

Printre practicile străvechi, cu caracter de spectacol mai evident a fost o manifestare de mult dispărută, în care se încheagă chiar un conflict aflat într-un stadiu primar, dar reflectînd aspectele caracteristice vieții. Se întîlneau față în față și luptau vînătorul și vînatul; din luptă ieșea învingător omul, convins că realizarea figurată a victoriei sale va deveni realitate.

Oamenii care au locuit în comuna primitivă pe teritoriul patriei noastre au cunoscut, probabil, și alte manifestări asemănătoare, îmbinînd caracterul magic cu elemente de spectacol. Presupunerea este confirmată, printre altele, de rămășițele unor rudimente de instrumente muzicale, de practica tatuajului sau de folosirea unor podoabe, cum erau colierele din dinți, scoici sau mărgelele de lut vopsit.

Totodată, nu lipsesc informațiile în legătură cu practicile vrăjitorești la triburile geto-tracice.

Forțele și relațiile de producție au determinat însuși modul în care omul neolitic — mai evoluat — și-a reprezentat lumea și viața. Faptul că oamenii își procurau cele necesare traiului în primul rînd prin cultivarea plantelor și creșterea animalelor a determinat existența unei serii de practici rituale legate de fertilitate și fecunditate. Figurinele antropomorfe feminine, care datează din această perioadă, nu sînt altceva decît expresia cultului fecundității, al femeii-mamă.

Reprezentarea antropomorfă feminină a fost în acest timp de o mare bogăție, corespunzător rolului preponderent deținut de femeie în perioada matriarhatului. Au luat naștere noi practici conținînd elemente de spectacol; cîteva din ele au persistat și pe acestea le vom prezenta așa cum le-au întîlnit culegătorii lor în secolul trecut sau actual.

Paparudele reprezintă o manifestare cu caracter ritual, originară din această perioadă, pe o treaptă de început în procesul de dezvoltare a conștiinței omenești și a luptei omului pentru însușirea bunurilor necesare traiului. Cauzele ploii care-i udau ogorul și-l făcea să rodească îi erau necunoscute, dar cunoștea și simțea necesitatea ei; de aceea, a căutat să o provoace pe căile care atunci i se păreau posibile.

Faptul că această manifestare, cu o atît de veche origine, a dăinuit peste veacuri nu se datorește numai situației de agricultori în care s-a aflat majoritatea oamenilor de pe pămînturile noastre, ci și celor interesați să le speculeze neștiința, spaima și superstițiile. De asemenea, trebuie avută în vedere prezența și la alte popoare a unor manifestări similare.

Legate de munca omului pe ogoare, de rodnicia acestora, *Paparudele* se prezentau de obicei în perioada de trecere de la primăvară la vară, atunci cînd ploile sînt cu desăvîrșire necesare. Dimitrie Cantemir, în *Descrierea Moldovei*, le prezintă astfel: „Vara cînd este secetă cu primejdie pentru semănături, atunci îmbracă țăranii cîte o copilă mai tînără de 10 ani, cu o cămașă de frunză de copaci și de buruieni, și cu toate celelalte copile și copii de vîrsta ei, umblă jucînd și cîntînd și cum sosesc la fiecare casă obișnuiesc babele să le toarne pe cap apă

BIBLIOTECA Centrală Universitară IAȘI

rece, iar cuvintele pe care le cîntă ele sînt mai întru același chip: *„Papaluga sui-te în ceriu și deschide porțile sale, și ne trimite ploaia de sus, ca să crească grîul și popușoiul, mălaiul și altele“.*[1]

Exista credința că pe la casele unde au trecut paparudele și au fost bine primite va fi belșug, adică ogoarele vor avea ploaie la timp, vor fi roditoare și bogate.

O altă manifestare cu caractere dramatice mai evidente, cu un ceremonial deosebit, destul de complicat, este *Caloianul.* Originea pare să fie aceeași cu a producției anterioare, cum aceleași sînt și obiectivele, chiar dacă titulatura ar indica o origine mai apropiată de vremurile noastre. Numele de *Caloian* indică cel mult o adaptare, o actualizare a unei practici care folosește modalități specifice neoliticului, cînd se știe cît de mult erau întrebuințate figurinele. Fete și femei se adunau și făceau din lut o figurină reprezentînd un om, pe Caloian sau Scaloian, figurină care apoi era așezată într-un sicriu pe măsură, împodobit cu beteală, flori etc. Pe Caloian îl boceau și, după aceea, cu un întreg ceremonial, în care o fată sau femeie întruchipa preotul, alta pe dascăl etc., îl duceau la groapă, cu grijă pentru anumite rînduieli.

În drum spre groapă și în clipa îngropării propriu-zise, Caloianul era bocit. Fetele și femeile care îl purtau și însoțeau spuneau versuri ca acestea:

Iene, Iene, Caloiene,
Măta te căta,
Prin pădurea rară,
Cu inima amară,
Prin pădurea deasă
Cu inima arsă,
Și mi te plînge,
Cu lacrimi de sînge,
Iene, Iene, Caloiene.

După cîteva zile, Caloianul era dezgropat, fărîmițat și fărîmele aruncate în fîntîni, bălți sau rîuri, cu credința că vor alunga seceta. Slujitoarele sale îl rugaseră doar:

Caloiene, Iene,
Dute-n cer și cere.
Să deschidă porțile,
Să sloboade ploile
Să curgă ca gîrlele,
Zilele și nopțile
Ca să crească grînele.

Procesiunea Caloianului nu avea loc numai în perioada de primăvară, ci, asemenea cu *Paparudele,* ori de cîte ori era nevoie *Caloianul* era trimis către cer să-l înduplece și să aducă ploaie.

Manifestare cu caracter de spectacol, cu un străvechi sîmbure ritual, legată de recoltă, era și *Drăgaica.*

215701

Scanned with OKEN Scanner

IAȘI

rece, iar cuvintele pe care le cîntă ele sînt mai întru același chip: *„Papaluga sui-te în ceriu și deschide porțile sale, și ne trimite ploaia de sus, ca să crească grîul și popușoiul, mălaiul și altele".*[1]

Exista credința că pe la casele unde au trecut paparudele și au fost bine primite va fi belșug, adică ogoarele vor avea ploaie la timp, vor fi roditoare și bogate.

O altă manifestare cu caractere dramatice mai evidente, cu un ceremonial deosebit, destul de complicat, este *Caloianul.* Originea pare să fie aceeași cu a producției anterioare, cum aceleași sînt și obiectivele, chiar dacă titulatura ar indica o origine mai apropiată de vremurile noastre. Numele de *Caloian* indică cel mult o adaptare, o actualizare a unei practici care folosește modalități specifice neoliticului, cînd se știe cît de mult erau întrebuințate figurinele. Fete și femei se adunau și făceau din lut o figurină reprezentînd un om, pe Caloian sau Scaloian, figurină care apoi era așezată într-un sicriu pe măsură, împodobit cu beteală, flori etc. Pe Caloian îl boceau și, după aceea, cu un întreg ceremonial, în care o fată sau femeie întruchipa preotul, alta pe dascăl etc., îl duceau la groapă, cu grijă pentru anumite rînduieli.

În drum spre groapă și în clipa îngropării propriu-zise, Caloianul era bocit. Fetele și femeile care îl purtau și însoțeau spuneau versuri ca acestea:

Iene, Iene, Caloiene,
Măta te căta,
Prin pădurea rară,
Cu inima amară,
Prin pădurea deasă
Cu inima arsă,
Și mi te plînge,
Cu lacrimi de sînge,
Iene, Iene, Caloiene.

După cîteva zile, Caloianul era dezgropat, fărîmițat și fărîmele aruncate în fîntîni, bălți sau rîuri, cu credința că vor alunga seceta. Slujitoarele sale îl rugaseră doar:

Caloiene, Iene,
Dute-n cer și cere.
Să deschidă porțile,
Să sloboade ploile
Să curgă ca gîrlele,
Zilele și nopțile
Ca să crească grînele.

Procesiunea Caloianului nu avea loc numai în perioada de primăvară, ci, asemenea cu *Paparudele,* ori de cîte ori era nevoie *Caloianul* era trimis către cer să-l înduplece și să aducă ploaie.

Manifestare cu caracter de spectacol, cu un străvechi sîmbure ritual, legată de recoltă, era și *Drăgaica.*

215.701

Scanned with OKEN Scanner

În preajma recoltatului, fetele satului se strîngeau și o alegeau pe cea mai frumoasă și mai voinică, cea care avea să devină *Drăgaica.* Fata, bogat înveștmîntată cu fuste lungi și eșarfe încît să dea impresia că nu atinge pămîntul, ci zboară, trecea din țarină în țarină, de pe un ogor pe altul. Se credea că recolta pe locurile călcate de Drăgaică va fi bogată, cu boabe mari, ferită de gărgărițe.

Trebuie reținut că toate aceste practici erau executate de femei, ceea ce poate constitui un argument în plus pentru originea lor străveche, din epoca neolitică.

MANIFESTĂRI CU CARACTER DE SPECTACOL LA TRIBURILE GETO-TRACICE

Mai bogate sînt referințele privitoare la manifestările cu caracter artistic către sfîrșitul comunei primitive, cînd încep să apară semnele orînduirii sclavagiste. Istorici și literați atestă existența unor asemenea preocupări la triburile geto-tracice, care aveau obișnuința unor manifestări magice și rituale conținînd, probabil, și elemente de spectacol sau chiar teatrale.

Mai tîrziu, la curțile conducătorilor (regilor) traci au fost semnalate manifestări cu caracter de spectacol în care se întîlneau muzica și dansul. Istoricul român Vasile Pîrvan scrie în *Getica:* „Și nimic nu se opune de a admite și la geți obiceiul thracic al dansului, în legătură cu marile praznice și la sfîrșitul lor cînd toată lumea, cu regele în frunte, intra în joc, de multe ori transformat din simplu dans în joc de arme, dansul săbiilor (κολαβρισμός) *Vezi Xenofon, Anab. VII. 3. 33 și XI 1,5 și urm.,* dansuri la care lua parte chiar Seuthes... de altfel jocul de arme (și în special μονομαχια) în legătură cu banchetele nu era un obicei izolat thracic (*Athenaeus pag. 155),* ci se întîlnea și la romani, care-l luaseră de la etrusci".[2]

Sînt manifestări care amintesc practici magice cunoscute, numai că aici nu este exprimată figurat lupta între vînător și vînat pentru agonisirea celor necesare traiului, ci — corespunzător evoluției către sclavagism — între războinic și dușmanul său; omul lupta împotriva omului spre a-l supune sau extermina.

3.

Manifestări cu caracter de spectacol în timpul orînduirii sclavagiste

SPECTACOLE ÎN ORAȘELE GRECEȘTI DE PE MALURILE MĂRII NEGRE

Condițiile economice dezvoltate pe linia procesului de întronare a sclavagismului au fost cunoscute și de triburile care au populat regiunile patriei noastre în perioada descompunerii comunei primitive. Totodată, trebuie subliniată importanța deosebită pe care a avut-o întemeierea coloniilor grecești pe țărmurile Mării Negre, deoarece ele au exercitat în acele locuri o puternică influență economică și culturală asupra populației autohtone, au grăbit un proces mai vechi de diferențiere economică și socială. În general însă, pe teritoriul patriei noastre orînduirea sclavagistă a început o dată cu formarea statului dac și s-a statornicit, în special, pe locurile Dobrogei, ale Transilvaniei, Banatului, Olteniei și Munteniei, acolo unde romanii au întărit formele sclavagiste existente.

Referiri istorice și urme care să vorbească despre viața artistică pe teritoriul românesc în timpul orînduirii sclavagiste sînt încă destul de puține.

În orașele din *Scythia Minor*, sculptura, modelarea și cizelarea metalelor, arta plastică și ceramică au prilejuit meșterilor localnici fericite îmbinări, remarcabile realizări din punct de vedere arhitectonic și impresionante lucrări de sculptură monumentale.

Aici, populația de origine greacă practica diferite culte: al lui Dionysos, cultul dioscurilor sau al muzelor, al Afroditei etc., iar de aceste culte erau legate manifestări cu caracter de spectacol, asemănătoare celor din metropolă, dar nelipsite de permeabilitate față de aportul băștinașilor.

Scanned with OKEN Scanner

La *Dionysiile* de toamnă, cînd era sărbătorit zeul naturii și al veseliei, nu lipsea nimeni. Procesiunile, impresionante prin numărul participanților, purtau dansul și buna dispoziție pe străzile orașului și în împrejurimi. Unii participanți, cu măști și acoperămînt de frunze, întruchipau satiri în cadrul acestor procesiuni-spectacol cu elemente teatrale evidente. Băștinașii geți aveau sărbătorile lor specifice, cum erau, spre exemplu, *Diombria,* cu care ocazie oamenii cereau cerului ploi de toamnă, sau sărbătorile numite *Darzaleia,* primăvara, cînd începeau muncile. Cultul zeiței Cybele, la care participau masiv și băștinașii, prilejuia procesiuni impresionante, nelipsite de manifestări cu elemente de spectacol.

Celebrarea riturilor a generat manifestări spectaculare și, mai mult decît atît, se pare că a prilejuit chiar spectacole cu piese din dramaturgia greacă. În „polisurile" grecești existau organizații de cîntăreți, dansatori și actori, care jucau, probabil, în teatrele existente, tot probabil, în fiecare oraș, tragedii și comedii. În acest sens, o serie de elemente arheologice atestă existența unui teatru la Histria.

Din teatrul de la Histria au rămas cîteva bănci executate artistic, ornate cu picior de leu sau vrej de plantă. Aceste bănci, împreună cu alte elemente arhitectonice, permit să se presupună edificiul care adăpostea manifestările mai sus amintite. Despre existența unor clădiri speciale vorbesc și inscripții referitoare la sărbătoriri care — după cum specifică mărturiile epigrafice — trebuiau să aibă loc în teatru. Despre accesibilitatea ideii de teatru și ca urmare despre popularitatea instituției vorbesc și alte elemente arheologice.

Pe teritoriul Dobrogei au circulat și figurine de lut, care — după cum observă în revista *Studii și cercetări de istoria artei* cercetătorii Irina și G. Franga — „ne dau imaginea vie a actorului din teatrul elenistic", bineînțeles că nu a unor actori persoane fizice, de nerecunoscut sub mască, ci a unor actori personaje. Așa cum pe bună dreptate observă Gh. Vrabie în revista *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* (1957, nr. 34, pp. 487—488), figurinele reprezentau parte din „tipurile caracteristice vremii", tipuri de comedie, gen specific dramaturgiei grecești din acea perioadă, prin care colectivitatea rîdea și satiriza, „sub chipul măștii, tipuri și cusururi de-ale oamenilor". Chestiunea apare foarte simplă și de loc greu să se constate că este vorba de personaje, și nu de persoane, în aceste figurine-măști, care, multiplicate prin tipare, circulau pe coastele dobrogene sau pe cele ale Crimeii, se aflau la Tomis, Callatis sau în metropolă.

Descriind în studiul intitulat *Figurine de actori și măști de teatru în epoca elenistică,* figurinele pe care le-a cunoscut în colecția Muzeului de antichități sau la colecțiile Slobozianu, Atanasiu și Severeanu, Franga arată că toate au mască de teatru, le grupează chiar și remarcă trăsătura caracteristică:

„12 . . . *mască hilară de teatru; . . . pîntec voluminos.*
13 . . . actor cu *mască hilară de teatru.* Mîinile îi sînt împreunate deasupra *pîntecului voluminos.*

14 . . . actor spătos, cu *mască de teatru,* . . . încins pe deasupra *pîntecului său voluminos*".[3]

Ar fi greu de crezut că poate fi o galerie a actorilor pîntecoşi şi se impune concluzia că este vorba de prezentarea unor caractere dramatice cu trăsături specifice. Cunoştinţe elementare sînt de natură să arate că figurinele de mai sus reprezentau paraziţi.

Chiar dovezile de pînă acum pot duce la presupunerea existenţei spectacolelor teatrale în oraşele întemeiate de greci pe teritoriul Dobrogei de azi.

CULTURA ŞI MANIFESTĂRILE CU CARACTER DE SPECTACOL ÎN DACIA PE VREMEA STĂPÎNIRII ROMANE

Elemente ale culturii latine fuseseră preluate de geto-daci chiar înainte de cucerire. Aşa, de exemplu, era cazul cu scrierea latină, cunoscută şi folosită la curtea regilor daci. După cucerire, limba şi scrierea romanilor au pătruns destul de repede în medii mai largi.

Ca manifestări literare se cunosc doar cîteva epitafuri; din domeniul arhitecturii şi al artelor plastice au rămas monumente publice, cum este cunoscutul *Tropaeum Traiani,* statui, diverse reliefuri, pietre de mormînt, mozaicuri, lucrări de plastică în lut, figurine şi obiecte sculptate în corn şi os, pietre gravate etc. Au existat amfiteatre, cum era cel de la Sarmizegetusa, care avea 5 000 de locuri; unul mai mic s-a aflat la Porolissum şi, probabil, altele în oraşele principale. În amfiteatre se prezentau spectacole sîngeroase cu gladiatori, proveniţi din rîndul sclavilor sau al prizonierilor de război.

În această perioadă, monumentele şi în general vestigiile culturale, în marea lor majoritate, reflectau poziţia economică, manifestările agreate şi preferinţele estetice ale clasei dominante. De aici vine şi explicaţia faptului că, deşi masele au avut, probabil, producţii artistice corespunzătoare, nu există totuşi suficiente informaţii documentare.

Formele predominante de spectacol erau cele romane şi pe primul plan luptele cu gladiatorii, manifestări spectaculare, evident, fără caracter teatral. Există numeroase monumente epigrafice referitoare la gladiatori, de care s-a ocupat îndeosebi profesorul Gh. Ştefan. Ele arată frecvenţa spectacolelor de acest gen, a luptelor cu gladiatori sau a luptelor cu animale sălbatice. Dintr-una aflăm, spre exemplu, că la Tomis „Skirtos Dacul a murit ca un nedreptăţit de soartă după ce a dobîndit şase victorii". În amfiteatre, la Sarmizegetusa (Ulpia Traiana) şi la Porolissum sau la Tomis, luptau gladiatori ca amintitul Skirtos, sclav eliberat, ca Attalos, Agroikos sau alţii.

Scanned with OKEN Scanner

De cultele diverse care s-au menținut în *Scythia minor* erau legate și o serie de sărbători. Așa, spre exemplu, *Hermaia,* în cinstea lui Hermes; *Tauriile,* legate de cultul lui Poseidon, și cunoscutele *Dionysii.* Cu ocazia celor din urmă continuau să aibă loc — printre altele — întreceri cu caracter muzical, sportiv sau de dramă, dar și spectacole cu gladiatori.

Trebuie semnalat că elemente ale unor producții originare din această perioadă vor fi găsite în componența unor manifestări cu caracter de spectacol din timpul orînduirii feudale, constituind chiar baza de plecare pentru unele dintre acestea.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacole în perioada premergătoare constituirii teatrului românesc modern

Scanned with OKEN Scanner

4.

Manifestări cu caracter de spectacol legate de curte şi biserică

CEREMONII FEUDALE

La noi, feudalismul capătă trăsăturile sale caracteristice în jurul anului 1000 şi durează relativ pînă la prima jumătate a secolului al XIX-lea. În primele secole ale acestui mileniu, Ţara Românească, Moldova şi Transilvania s-au constituit ca state feudale care, în scurtă vreme, datorită vitejiei maselor poporului şi a unor conducători destoinici, au ajuns să deţină un rol de seamă în Europa de sud-est. Prin jertfe necurmate şi lupte continue, prin vitejia recunoscută a românilor, poporul nostru a adus o contribuţie importantă la zăgăzuirea invaziei mongolice şi turceşti în Europa centrală şi de vest, dîndu-se posibilitatea ca în aceste părţi să se dezvolte în condiţii prielnice economia şi cultura, mult stînjenite în dezvoltarea lor pe meleagurile noastre, unde vreme de secole a trebuit să se audă mai mult glasul „oţelelor" decît al muzelor.

În aceste condiţii, puţin propice, a existat totuşi şi în Ţările Române o cultură feudală remarcabilă, precum a existat o activitate de creaţie artistică a maselor, legată de producţiile de aceeaşi natură dinainte şi de după cea din timpul orînduirii feudale. Creaţiile folclorice exprimă viaţa poporului şi năzuinţele sale, cu calitatea de a fi o formă de împotrivire pasivă sau chiar activă faţă de asuprire.

În ceea ce priveşte teatrul, situaţia nu a fost diferită; ca urmare, au existat forme de spectacol reprezentative pentru cultura feudală şi altele pentru cea a maselor populare. Timpului i-a supravieţuit teatrul popular, care reflecta aspiraţiile maselor şi servea, pe căi specifice, luptei lor pentru eliberare socială şi naţională, actuală şi după ce feudalismului i-a luat locul o altă orînduire, bazată şi ea pe exploatare.

Scanned with OKEN Scanner

Producţiile cu elemente de spectacol legate de curte erau relative în ceea ce priveşte caracterul teatral. Unele reprezentau manifestări protocolare, prin care potentaţii vremii căutau să-şi etaleze bogăţiile sau fastul curţii şi astfel să impresioneze, altele constituiau divertismente pentru marii feudali.

Manifestările protocolare aveau scopul de a impresiona masele şi oaspeţii de peste hotare, demonstrîndu-le sau sugerîndu-le bogăţia şi puterea autorităţii feudale. Astfel se ajungea la spectacole impresionante prin fast, costumaţie bogată şi divers colorată, prin procesiuni măreţe însoţite de dangăt de clopote şi lovituri de tun. Banii nu erau precupeţiţi, mai ales în timpul fanarioţilor, de către domnii avizi de popularitate formală şi viaţă de curte fastuoasă.

Ceremoniile protocolare au devenit tot mai frecvente în perioada stagnării şi destrămării feudalismului. Spectacolele, care aveau scopul să impresioneze, trebuiau pregătite în aşa fel încît să aibă efectul dorit. Ca urmare s-au impus îndeletniciri de organizare şi coordonare cu caracter relativ regizoral, ca: *Marele logofăt de obiceiuri* despre care pomeneşte Cezar Bolliac, *treti logofătul, vel comisul* sau *ceauşul suitarilor.* Ei trebuiau să cunoască foarte bine complicatele amănunte ale ceremonialului, care pretindea o anumită dispunere în cadrul alaiului a persoanelor şi a grupurilor, de asemenea să aibă în vedere efectul întregului, precum şi amănuntele de efect. În acest sens sînt foarte interesante amplele şi pitoreştile relatări din *Condica lui Gheorgachi,* reprodusă şi comentată de Dan Simonescu, sau descrierile şi observaţiile făcute de D. C. Ollănescu în *Teatrul la români.* Ioan Massoff, la rîndul său, în lucrarea *Teatrul românesc — privire istorică,* scrie că „însuşi ceremonialul pentru numirea, întronarea şi mazilirea domnului în epoca fanariotă constituie o dramă în toată puterea cuvîntului. În asemenea ocazii, străzile se luminau cu felinare colorate, se aprindeau focuri de artificii, se organizau cortegii carnavaleşti".

Se ţinea seama de toate componentele spectacolului, de la costumaţia şi plasarea participanţilor, la efectele sonore. Se bătea în tobe, se sufla în trîmbiţe şi surle, erau avute în vedere efectele vizuale şi decoraţia specială a locului unde urma să se desfăşoare ceremonialul. Se făcea totul pentru „gloria" stăpînilor, considerîndu-se că astfel îşi vor asigura popularitatea în rîndul supuşilor impresionaţi sau că se va duce vestea peste hotare.

SPECTACOLE DE DIVERTISMENT

Pentru propria lor distracţie, pentru pompă şi pentru a arăta bunăvoinţă mulţimii, marii feudali angajau măscărici sau pehlivani.

Măscăricii, un soi de bufoni, cum îi consideră istoricul de teatru T. Burada, cu vioiciune în mişcări, cu umor şi replică promptă, erau

tocmiți temporar de domn, pe care-l însoțeau la alaiuri sau alte festivități pentru a înveseli lumea. Ei mergeau de obicei în fruntea alaiului, purtau vestminte împestrițate în culori stridente, fesuri roșii de care atîrnau cozi de vulpe etc. și căutau să provoace pe orice cale rîsul. Despre existența măscăricilor vorbesc cronicile și pravilele începînd încă din secolul al XVII-lea.

Se pomenește și de *suitari*, oameni de casă, care — asemănători cu măscăricii la îmbrăcăminte — aveau și ei rolul să înveselească; o făceau însă în mod mai agresiv și nu de puține ori vulgar. Boierii îi puneau pe suitari să transmită injuriile adresate celor din partidele dușmane. Suitarul îi spunea adversarului stăpînului său vorbe „nerușinate", pe care acesta le accepta ca fiind rostite de un „nebun", dar la rîndul său își trimitea și el suitarul și hărțuielile continuau.

Pehlivanii erau atleți luptători și saltimbanci, oameni înzestrați cu excepționale calități fizice, care impresionau prin puterea trupului, prin curaj și agilitate. Cronicarul anonim al Bălenilor scrie că, la nunta fiicei lui Duca-vodă cu Ștefan, feciorul lui Radu-vodă, domnul Țării Românești, a fost adus un pehlivan „Hindiu-Arap, carele făcea jocuri minunate și nevăzute pe locurile noastre . . . iute om și vîrtos era".

Ce făcea acest pehlivan „Hindiu-Arap" ne arată tot cronicarul muntean: „Lîngă altele de nu le putem lungi, făcea aceste mai ciudate: punea pe rînd 8 bivoli și se repezea iute și, sărind peste ei, se da în văzduh peste cap și cădea în picioare de ceia parte; alta, un cal domnesc gras, mare, își lega chica de coadă-i și-l bătea comișelul cît putea, și nu putea să-l miște din loc", și altele de acest fel pe care le reproduce T. T. Burada la p. 75 a *Istoriei teatrului în Moldova.* Trecea în goana mare peste un „tulpan" ținut întins și nu se înfunda, se suia în vîrful unui stîlp neted, lustruit chiar, se arunca cu capul în jos, dar cădea în picioare etc.

Pehlivani au mai fost aduși și cu alte ocazii. Cronicile mai cuprind informații despre manifestările cu caracter spectacular legate de alte nunți și petreceri domnești.

Fr. Sulzer relatează în *Geschichte des Transalpinischen Daciens* (vol. II. p. 403) despre spectacolele care aveau loc strict în interiorul curții. Redăm conform cu T. T. Burada: „Atunci cînd . . . se găsea după prînz bine dispus și-i era urît", scrie el, sau cînd avea oaspeți pe care voia să-i impresioneze cu viața de la curtea sa, atunci, poruncea „unui ceauș, care de ordinar era bufon al palatului ca să pună la cale toate cele necesare spre a se reprezenta un spectacol"[4]. În general, aceste spectacole erau farse, interpretate numai de bărbați, cu rolurile femeiești jucate în travesti. Lazăr Șăineanu informează suplimentar că: „spectacolul începe cu un prolog rostit de cel mai dibaci dintre ceauși. Neexistînd text, comedia se improviza . . . Dialogul era împănat cu glume obscene, cu aluzii satirice îndreptate, după voia stăpînului, împotriva unor anumiți boieri cu care stăpînul nu se avea bine"[5].

La curți erau prezentate și spectacole de păpuși. Antonio Maria del Chiaro arată că pe la 1715 a văzut un astfel de spectacol și a fost surprins de unele glume care îi amuzau pe boieri. La curți se prezenta

şi „teatrul cu umbre", practicat numai în aceste cercuri restrînse. În legătură cu jocul umbrelor de păpuşi informează Fr. Sulzer în lucrarea sa *Geschichte des transalpinischen Daciens.* Păpuşile erau confecţionate din carton sau alt material potrivit scopului şi colorate puternic spre a fi distinse; membrele lor mobile erau mişcate cu ajutorul unor sfori. Iată cum arăta spectacolul: „Se făcea întuneric în sală, într-un colţ se întindea o pînză subţire, în dosul căreia se punea o masă cu cîteva lumînări aprinse. În acest loc se aşeza un singur ceauş, care începe a primbla şi a mişca păpuşile pe masă conform cu cuvintele pe care le spune . . . aşa că cei din întuneric văd umbrele acestor figuri de carton jucînd pe pînză şi aud cuvintele ce spune ceaşul, ca [şi] cum ar fi rostite de păpuşi"[6].

Printre personaje se afla totdeauna *Karagöz,* în traducere *Cel cu ochi negri,* un tip specific farselor turceşti, iar comicul era realizat de obicei prin echivocuri, de multe ori cu o notă de vulgaritate supărătoare.

Spectacolele erau însoţite de muzică.

ÎNTRECERI CU CARACTER SPORTIV

Întrecerile sportive, menite să pună în valoare calităţi cavalereşti sau chiar caii, aveau caracter de spectacol fără elemente teatrale. Fără să fie lipsite de originalitate, ele amintesc de manifestările specifice curţilor evului mediu apusean sau celor orientale.

Asemănător turnirurilor apusene, la noi era *giritul* sau *geritul,* de origine arabă, derivat de la *djerid.* La girit, bărbaţi călări îşi disputau întîietatea, lovindu-se cu suliţe de lemn şi ferindu-se de loviturile îndreptate asupra lor.

În general, despre manifestările legate de curţi se găsesc relatări interesante în citata *Condică de obiceiuri vechi* a logofătului Gheorgachi. Acolo se află informaţii despre *Jocul halcalei,* care avea loc în zilele de Paşti şi urmărea să arate iscusinţa boierilor în mînuirea suliţei şi la călărie.

Halcaua era un cerc de fier pe care călăreţul trebuia să-i ia din fuga calului în vîrful suliţei. Cronicarul notează că „eşia domnul afară cu tot alaiul de slujitorime şi cu toată boierimea, mari şi mici, la halcă"[7], iar despre desfăşurarea jocului relatează că „pe cine din boieri rînduia domnul, încăleca pe cal domnesc şi se slobozea cu suliţa asupra halcalei" şi cel care lua halcaua în repeziciunea calului, „venea de se închina Domnului şi-i săruta mîna şi poala şi celor mai mari boieri li se dăruia de către Domn cîte o lastră sau canavaţă"[8].

În timpul jocului cînta muzica, iar după joc urmau distracţiile susţinute de măscărici.

Scanned with OKEN Scanner

Mai puteau fi întîlniți, dînd spectacole în piețe și localuri publice, saltimbanci, atleți, iluziniști sau hipnotizatori, care scoteau foc pe nas, înghițeau săbii, își puneau în valoare mușchii jucîndu-se cu ghiulelele. Spectacolele acestea nu aveau caracter teatral propriu-zis, iar ei, ca și pehlivanii de altfel, nu erau actori, ci doar profesioniști ai spectacolului, oameni care apăreau în fața publicului spre a-și pune în valoare anumite capacități fizice, nu spre a întruchipa personaje.

De siesta sau plictisul stăpînului, care trebuia înveselit, de alaiuri sau petreceri atîrna existența suitarilor, măscăricilor sau pehlivanilor. Acești nefericiți profesioniști ai spectacolului, proveniți, în general, din rîndurile mulțimii, erau obligați să-și nesocotească demnitatea și să facă fel de fel de concesii. În schimbul zîmbetelor semănate primeau disprețul boieresc și o viață care nu avea de ce să fie invidiată. Pravilele țării îi arată lipsiți de drepturi elementare numai pentru că erau „ghiduși". Se preciza acolo, de exemplu, că „vechil sau advocat nu poate fi primit la judecată fără alegere, precum surdul și nevîrstnicul, cel ce n-a împlinit 17 ani și cel ce a fost în vinovății de moarte și cel ce a fost dovedit de pîriș mincionos, și boinicul și *ghidușul* și alții asemenea necinstiți"[9]. În pravile se arată că în cazul flagrantului delict, vinovatul „de va fi fost vreun om de gios, cum se zice țăran sau vreun slugoi, sau vreun *măscăriciu* . . ." și dacă soțul ultragiat îl „va ucide pe acesta, nimic, nici o cercetare să nu aibă"[10].

BISERICA ȘI TEATRUL

Cu conținut ce se pretindea departe de „nimicurile lumești" teatrul religios, în general, a slujit interesele marilor feudali de care biserica era legată.

Teatrul religios, de origine catolică, nu a pătruns în țara noastră decît în mică măsură, biserica ortodoxă aflîndu-se, în perioada de înflorire a dramei religioase apusene, în luptă cu biserica catolică, asociată în expansiunea ei către Țările Române cu feudalii maghiari și poloni. Ea amenința ființa bisericii ortodoxe ca instituție religioasă, periclitîndu-i în același timp pozițiile cîștigate printre marii stăpînitori de pămînturi. Totodată, lipsită de autonomie și stabilitate, biserica ortodoxă avea posibilități reduse în crearea unor forme noi de captare a maselor.

Neputîndu-l folosi, biserica a manifestat față de teatru o atitudine puțin binevoitoare: canoanele și pidalioanele prescriau afurisenii și caterisiri pentru cei care l-ar fi practicat, „hotărînd ca nici un bărbat să se îmbrace cu podoabă muierească sau muiere cu cea cuvenită bărbaților. Dar nici cu masce comicești sau satiricești sau tragicești să se îmbrace. Deci cei ce de acum înainte ceva din cele mai înainte zise s-ar apuca a face, după ce s-au înștiințat de aceste, aceștia de vor fi clerici, poruncim să se caterisească, iar de vor fi mireni să se afurisească"[11]. De aceeași natură erau și strigările preotului, care anunța în biserică nu-

mele jucătorului caprei cu 40 de zile înainte de Crăciun, timp în care acesta era scos din rîndul enoriaşilor.

Influenţa dramei religioase apusene a pătruns pe calea Transilvaniei şi a atins doar într-o mică măsură teatrul autohton. Ea s-a concretizat prin *Irozii* şi printr-o dramă semicultă, de circulaţie strict locală, intitulată *Mironosiţele* şi jucată într-o regiune restrînsă a Transilvaniei.

IROZII

Manifestarea teatrală numită *Irozii* (după numele purtat în Moldova), *Vicleiul* sau *Tăierile* (după numele dat în Muntenia) şi *Vicleimul* (numită astfel în Transilvania) era prezentată de la 25 decembrie şi pînă la 6 ianuarie şi este semnalată la noi mai întîi de Miron Costin.

Mihail Kogălniceanu socotea că cei care au adus-o şi o vreme chiar au jucat-o au fost „dascălii şi diecii“[12]. M. Gaster considera că vine „de la saşii din Transilvania“[13] şi a fost repede adoptată pentru faptul că se vorbea în limba maternă, nu mai înainte însă de a doua jumătate al secolului al XVIII-lea.

Producţia a cunoscut două căi de dezvoltare: una către spectaculos, datorită interpreţilor din lumea de sus (fii de boieri) şi mediului în care se juca („curtea domnească şi la casele boiereşti“)[14], alta populară, care a favorizat pătrunderea în conţinutul dramei religioase a unor valori laice, chiar protestatare. Variantele cristalizate pe această a doua cale sînt de dată relativ recentă, adică din a doua jumătate a secolului trecut. În aceste variante, după cum se observă în *Istoria literaturii române**, „expunerea legendei se face într-o formă poetică apropiată de versul popular“.

Tema dramei se află expusă concis într-o variantă cunoscută sub titlul *Întrebarea lui Irod şi răspunsul magilor*, din culegerea de cîntece de stea al lui Anton Pann, redată de T. T. Burada.

IROD: Cine sînteţi voi? De unde veniţi şi unde vă călătoriţi?

MELHIOR: Eu sînt craiul Melhior de la răsărit, şi după steaua ce s-a arătat, cunoscînd că s-a născut împărat mare pe pămînt merg pînă la Vitleem să mă închin lui.

BALTAZAR: Eu sînt craiul Baltazar din Persida, care prin steaua ce s-a arătat şi prin prooroci înţelegînd că s-a născut împărat Cristos, merg să mă închin şi eu lui. Dar tu, ce împărat eşti?

IROD: Eu sînt Irod împărat, care pe cal am încălecat, sabia în mînă am luat, în Vitleem am intrat, patrusprezece mii de coconi am tăiat şi tot pămîntul s-a cutremurat.

* Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

Venirea magilor (crailor) în țara lui Irod, pentru a se închina noului născut, și încercarea lui Irod de a-i ispiti, spre a afla unde se află viitorul împărat, formează sîmburele inițial al dramei. Cu vremea, acest fragment, dezvoltat dramatic, a ajuns să aibă caracter folcloric, într-un proces ale cărui etape sînt greu de precizat.

Producția urmărește acțiunile tiranului Irod pentru a-și feri tronul de un eventual pretendent. Este evidentă actualitatea temei în condițiile permanentelor lupte pentru tron caracteristice feudalismului, chiar dacă drama se constituie la noi în perioada destrămării acestei orînduiri. În Irod — adică în personajul central —, poporul personifică domnul hrăpăreț, gata să jefuiască și să oropsească; ca personaj, el are trăsături proprii de caracter și temperament. Violent și trufaș, Irod spune:

Al meu nume cînd l-aude
Pasărea în nori s-ascunde.
Eu sînt Irod împărat
Și din picior cînd am dat
Pămîntul s-a cutremurat.

Tiranul se mișcă dominat de o idee care devine motorul acțiunilor sale: „teama de a nu pierde domnia". Irod se adresează Stratiotului (ofițer aghiotant):

Eu culcîndu-mă am visat
Lucru foarte minunat,
Unde mi s-a arătat
Schimbare de împărat
Care mă amenință pe mine.

Pentru tron nu pregetă să ucidă, nu se dă înapoi de la nici o fărădelege. Într-una din variante, vorbindu-i-se de mamele care plîngeau cînd pruncii erau uciși, Irod spune:

Mai bine ele să plîngă
Decît împărăția să mi se stingă.

În general, personajele sînt comune variantelor *Irozilor* care au circulat pe teritoriul țării noastre. Iată personajele variantei aflate în culegerea *Poezii populare române*, aparținînd lui G. Dem. Teodorescu:

„*Irod împărat*, avînd pe cap o coroană cu șase colțuri, o tunică căptușită și pe deasupra cu hîrtie sau poleită, mantia lungă cu blană la gît, centura și sabia, fusta scurtă de madapalan alb, pe deasupra alta de tulpan lucrată cu crețuri; o pereche de tuzluci pînă sus, ca să se vadă din fustă. Se va încrunta și va pronunța fiecare cuvînt cu asprime. Irod stă continuu pe tron, se scoală la ocaziuni și puțin se plimbă și apoi iară șade.

Doi îngeri îmbrăcați cu mantie, în cap chivere cu două colțuri, la spate cîte două aripi de carton, în mînă cu sulițe poleite. Ei însoțesc pe Irod, ținîndu-i poalele mantalei.

Stratiot, ofiţer al doilea după Irod, purtînd acelaşi costum, în altă culoare, afară de coroană şi mantie.

Craiul irodesc, avînd acelaşi costum, cu coroană de altă formă şi fiind însărcinat a conduce trupa, a regula cîntările, a păstra ordinea şi a observa regulile Vicleimului.

Trei crai, purtînd coroane crăieşti, sceptru oriental, săbii şi restul costumului, însă mantiile de culori deosebite şi nu toate de aceeaşi lungime.

Un ciobon cu căciulă, saricâ, opinci şi restul costumului naţional.

Un arap cu fes în cap; îmbrăcat cu tunică roşă strîmtă, cusută cu aur şi cu mînecile largi; şaluri; în mînă un buzdugan cu glob; la brîu cu hanger; spoit negru pe obraz".[15]

Aproape aceleaşi personaje le cunoaşte şi varianta culeasă de Teodor Burada în Moldova. Aici lipsesc Ciobanul şi Craiul irodesc din varianta culeasă de G. Dem. Teodorescu, dar se află în plus alte personaje. O variantă, culeasă după 1930 — primele două sînt culese în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, are, în mare, aceleaşi personaje: Irod, Ofiţerul, Negrul Gaspar, Baltazar, Melhior şi Pruncul. În Transilvania apar în plus: Fecioara Maria şi Iosif, Un diavol, Un fariseu etc.

Este interesant că în a treia variantă, ca şi în cea culeasă de G. Dem. Teodorescu, *Irozii* se prezentau în cadrul unui spectacol mai lung, intitulat *Vicleiul* sau *Vicleimul*, care cuprindea: *Jocul păpuşilor*, *Irozii*, sau *Tăierile* şi un final, mai degrabă o a treia parte care face să se observe îndeosebi procesul grabnic de laicizare cunoscut de dramă, atît în ceea ce priveşte conţinutul cît şi în cadrul de prezentare.

Aceste ultime părţi, fără legătură cu cele petrecute anterior, reflectau, în general, aspecte din realitatea imediată. Un asemenea final, de exemplu, exprimă gîndurile unuia din ostaşii aflaţi la 1877 peste Dunăre, în Bulgaria:

Dunăre apă vioară
Face-te-ai neagră cerneală
Să te iau în călimară
Să te scriu pe-o hîrtioară
S-o trimit la mama-n ţară,
Să-mi dea bani de cheltuială
Şi rufe de primeneală.

Irozii constituie o producţie cu caractere teatrale evidente, are personaje care se definesc în cadrul unei acţiuni destul de bine închegate: este indicată costumaţia şi, într-un fel, prevăzută chiar punerea în scenă, de care răspundea Craiul irodesc, participant cu funcţie regizorală. Sigur că aceste elemente dramatice există de la elaborarea dramei, care este cultă, „operă a dascălilor şi diecilor", ca şi limbajul, care păstrează pe alocuri caracter livresc. În spectacol, *Irozii* aveau autonomie chiar atunci cînd erau încadraţi într-o reprezentaţie formată din diferite producţii teatrale folclorice, deoarece ele se desfăşurau succesiv, păstrîndu-şi caracterele proprii.

Găsind posibilitatea ca printr-un fragment biblic să-şi manifeste atitudinea faţă de abuzurile asupritorilor, poporul a devenit creator ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginal. Pentru a pune în valoare anumite idei importante, el a creat noi personaje. Astfel este Harapul, care, într-un monolog construit cu frumoase imagini și exprimat în metrica populară, acuza abuzurile și crimele făptuite de stăpînitori. Chiar dacă Harapul vorbește despre:

Împăratul indian
De la țărmul african
Care cu un cuget rău
A omorît pe tatăl meu,

atacul este evident și plasarea tiranilor „pe țărmul african", de circumstanță. La un moment dat, Harapul scotea un pumnal și încerca să-l pedepsească pe Irod pentru că i-a omorît pruncul, acțiune care ar justifica observația că, în ciuda înduioșării și iertărilor din final, *Irozii* sugerau o cale de pedepsire a abuzurilor. Este o cale contestabilă, faptă a unui individ, dar eficace prin perspectiva de a deveni acțiune colectivă în condițiile cunoscute în care fiece exploatat avea de pedepsit abuzurile exploatatorului.

Dacă creatorul popular a prezentat și a acuzat prin Irod despotismul, el n-a uitat ca în această producție să aducă și personaje care să-l reprezinte, care vorbesc limba lui, cu frumusețea și poezia ce decurg din cinste și omenie. Așa este ciobanul, personaj simplu și cinstit, care poartă înțelepciunea omului din popor. Ciobanul se referă la împăratul care „lumea a tulburat", este purtătorul de cuvînt al poporului, ale cărui experiențe și convingeri le exprimă; dar nu ceea ce spune el în legătură cu Irod, ci mai ales prezența sa — în ciuda unor aspecte idilice — demonstrează intenția critică a creatorului popular. În limbajul ciobanului se află imagini poetice, sugestive, idilic colorate:

Sub munte colo prin poene
Pe iarbă unde jos ședeam
Din fluieraşul meu cîntam.
Mai cît colea pe locul șeț
Curgea, ca șarpe-un rîuleț,
Ce se părea că îmi tot zice
Că viața mea este ferice.

Totuși, esența religioasă s-a menținut, dovadă optica asupra celui care ar fi trebuit să-i ia locul lui Irod, credința în existența unor împărați buni, trimiși de cer cu asemenea atribute structurale.

Încercări de individualizare se remarcă și la celelalte personaje. Cu toate că multe îi fac asemănători pe cei trei magi, că vin mînați de aceleași intenții, că sînt tot crai etc., este evident efortul creatorului popular de a le da trăsături distincte prin ceea ce spun, prin felul în care simt și reacționează. Astfel apare în unele variante unul dintre crai, Baltazar sau Gaspar, cu un temperament aprins, care nu suportă jocul viclean al lui Irod și este gata să se ridice împotrivă-i. În alte variante se încearcă o individualizare prin trăsăturile fizice, unul este înalt și slab, altul mic și gras, unul smolit la față etc. Drama *Irozii* a circulat în versuri cu rimă și ritm vioi, cu imagini simple și sugestive,

Scanned with OKEN Scanner

găsite în imediată apropiere în viaţa curentă, ca cele mai corespunzătoare modalităţi de exprimare a gîndului sau sentimentului.

Dintr-o formă de teatru propagată şi exercitată la început de oameni ai bisericii, prin parţială laicizare, drama *Irozii* a ajuns, atît în conţinut cît şi în formă, o producţie cu elemente care permit să fie inclusă printre cele folclorice.

În afară de *Irozii*, au mai existat manifestări teatrale de origine religioasă, cu caracter folcloric relativ şi circulaţie foarte restrînsă, cum sînt *Mironosiţele* şi *Lăzărelul*.

Se mai semnalează, în nordul Transilvaniei, *Jocul cu pomul* sau *Adam şi Eva*, care, după cum se stabileşte în mai înainte citata *Istorie a literaturii române*, este o versiune în limba română a piesei *Paradeisspiel (Jocul raiului)*, localizată şi îmbogăţită cu elemente autohtone, cum erau, de exemplu, colindele.

Scanned with OKEN Scanner

5.

Producţii folclorice cu caracter teatral

FOLCLORUL ŞI FUNCŢIA SA

Circulînd pe cale orală, creaţia populară evoluează şi este variabilă; supusă şlefuirii în timp, conţinutul ei exprimă în primul rînd adevăratele valori omeneşti. Au primordialitate gîndurile, sentimentele şi acţiunile existente pe o dimensiune permanent actuală şi valabilă: lupta împotriva exploatării, pentru o viaţă mai bună, năzuinţa către fericire personală şi colectivă. Este aici un aspect caracteristic conţinutului producţiilor folclorice, a căror formă strînge cele mai simple şi poetice posibilităţi de expresie. Acelaşi proces de şlefuire în timp, de la suflet la suflet şi minte la minte. care i-a cernut conţinutul, i-a cizelat şi forma.

Producţia folclorică există ca un fenomen permanent viu şi actual; în trecut ea a exprimat durerea şi speranţele poporului asuprit, dar neîngenunchiat, astăzi cîntă bucuria muncii libere şi frumuseţea zilelor noi.

Manifestările folclorice teatrale care au circulat şi mai circulă pe teritoriul patriei noastre sînt rezultatul unui îndelungat proces de plămădire. El străbate veacurile, reţinînd şi transfigurînd artistic, în cele mai valoroase producţii, revolta maselor de asupriţi, diverse aspecte ale luptei de clasă şi idealurile care au animat poporul, obiectivele de luptă, prilejurile de bucurie sau durere.

Prezenţa acestor elemente caracteristice dovedeşte continuitatea preocupărilor artistice ale poporului român, precum şi conţinutul lor social, factori determinanţi ai valorii şi eficienţei producţiilor dramatice folclorice autohtone. Departe de a fi simplu divertisment, folclorul reflectă stări sociale, ridică importante probleme de viaţă; prin el se manifestă atitudinea protestatară specifică maselor în condiţiile existenţei unor clase antagoniste şi, totodată, întreaga putere de simţire, poezia poporului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Cu mai bine de 100 de ani în urmă, Nicolae Bălcescu sublinia cîteva din principalele trăsături ale creaţiilor folclorice. „Poeziile populare — scria el — sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră şi în viaţa privată, ne zugrăvesc obiceiurile şi ne arată ideile şi simtimentele veacului."[16] Prin posibilitatea de a arăta „ideile şi sentimentele veacului", Bălcescu recunoaşte producţiei folclorice, ca o trăsătură caracteristică, puterea de a reflecta interesele şi aspiraţiile celor care au dat viaţă veacurilor. Studiul producţiilor folclorice cere, în primul rînd, detectarea acestor valori de conţinut, a tezaurului de gînduri şi simţăminte pe care le reprezintă. „Nimic nu poate fi mai interesant decît a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cîntecelor sale (producţiile folclorice — n.n.) căci ele cuprind toate pornirile inimii, şi toate razele geniului său"[17], scrie poetul şi dramaturgul Vasile Alecsandri, el însuşi pasionat culegător de producţii folclorice, profund-cunoscător a ceea ce consideră „o avere naţională"[18], producţiile folclorice, „pietre scumpe a comorii geniului românesc"[19].

După formarea poporului român, producţiile noastre folclorice au cîştigat caractere autohtone în timpul orînduirii feudale, dezvoltîndu-se pe dimensiuni specifice momentului istoric respectiv, apropiindu-se, avînd în liniile lor mari asemănări ce ţin de faptul că reflectă nemulţumirea maselor ţărăneşti împotriva marilor stăpînitori de pămînturi, a administraţiei feudale sau a clerului, că slăvesc figurile eroice populare şi cîntă dragostea de patrie. Aceste trăsături caracteristice le-au avut şi producţiile folclorice cu caracter teatral, a căror deplină afirmare s-a produs în condiţiile descompunerii orînduirii feudale. Producţiile şi modurile de a acţiona au fost diverse şi dacă *Păpuşile* erau menite să fixeze prin satiră figuri negative şi moravurile reprobabile, unei producţii dramatice populare cum este cea cunoscută sub numele de *Haiducii* i-a revenit rolul mobilizator la ridicarea împotriva a ceea ce *Jocul păpuşilor* arăta că este rău.

Producţiilor folclorice cu caracter teatral, în general, le-a fost proprie originalitatea şi caracteristică veridicitatea; au existat totuşi fireşti fenomene de intrepătrundere, influenţe şi reminiscenţe prin existenţa unor elemente provenite din comuna primitivă şi orînduirea sclavagistă. Nu au dispărut total — spre exemplu — unele elemente de magie sau ritual legate de producţiile originare din comuna primitivă.

Trebuie amintit că în evoluţia producţiilor dramatice populare a fost specifică biruinţa valorilor laice chiar acolo unde iniţial a existat un sîmbure mistic. Înlăturarea elementelor magice din producţiile folclorice reprezintă un fenomen care a corespuns dezvoltării conştiinţei maselor. Ca urmare, cele mai reprezentative producţii folclorice cu caracter teatral *(Păpuşile şi Haiducii)* nu au conţinut elemente mistice.

Principalele producţii folclorice româneşti cu caracter teatral au fost create în timpul orînduirii feudale; de-a lungul acestor vremi, ele s-au

Scanned with OKEN Scanner

fixat ca gen şi au căpătat caractere proprii. Cele mai reprezentative şi eficiente: *Păpuşile,* sau *Jocul păpuşilor* şi *Haiducii,* s-au afirmat şi au înflorit o dată cu cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, adică atunci cînd pe cea mai mare parte a teritoriului ţării noastre se desfăşura intens procesul descompunerii feudale.

Este semnificativ faptul că în una din primele piese ale dramaturgiei româneşti, comedia *Iaşii în carnaval* de Vasile Alecsandri, caracterizată tocmai prin atitudinea ei demascatoare, au fost utilizate de către dramaturg *Păpuşile,* adică o producţie dramatică populară. Pentru a da maximă ascuţime comediei sale, dramaturgul a preluat ceea ce era cu deosebire propriu acestei producţii satirice, urmărind să realizeze prin ea culminarea atacului. Dacă şfichiuirile, destul de puternice, îndreptate împotriva stăpînitorilor prin satirizarea postelnicului Tache Lunătescu, au fost suportate de „Lunateştii" aflaţi în sală, cîntecul păpuşarului i-a făcut să reacţioneze violent. Aşadar, într-o perioadă de frămîntare revoluţionară, în lupta prin care urmărea să facă din teatru „un organ spre biciuirea năravurilor rele şi a ridicolelor societăţii noastre", Alecsandri şi-a însuşit spiritul şi chiar modalitatea de atac caracteristice producţiilor folclorice.

În procesul evolutiv, folclorul s-a îmbogăţit şi a influenţat evident pozitiv creaţia scriitoricească; cunoaşterea şi preţuirea folclorului, capacitatea de a-i sesiza valorile specifice, de a le prelua şi transfigura creator sînt calităţi comune majorităţii marilor noştri dramaturgi, ceea ce a făcut ca, la rîndul lor, operele create de ei să devină populare. Exprimînd prin creaţiile lor individuale năzuinţe şi idealuri artistice ale poporului, ei au înlesnit maselor însuşirea lor prin comuniune de aspiraţii şi capacitate specifică de înţelegere şi vibrare. De aceea sînt populare dramele istorice ale lui Hasdeu sau Delavrancea, de aceea sînt populare multe din personajele lui Alecsandri sau opera dramatică a lui I. L. Caragiale. Este astfel de înţeles de ce, în trecut, reprezentanţi ai ideologiei reacţionare au negat valorile create de popor şi capacitatea sa creatoare, dar tot atunci marii scriitori şi artişti, cei profund îndatoraţi folclorului, şi-au afirmat deschis preţuirea. Au făcut-o atît Alecsandri cît şi Bălcescu, Kogălniceanu, Millo, Hasdeu sau Barbu Delavrancea.

PRINCIPALELE MANIFESTĂRI FOLCLORICE CU CARACTER TEATRAL

Prin faptul că aduc în faţa spectatorului o serie de personaje definite care se caracterizează în acţiune, că surprind aspecte semnificative din viaţă, că utilizează mijloace de expresie specific teatrale, ca decorurile şi costumele, în această categorie se înglobează *Păpuşile* şi *Haiducii.*

PĂPUȘILE SAU JOCUL PĂPUȘILOR

ORIGINEA

Fără posibilitatea unei precise fixări în timp a datei apariției lor, teatralitatea și popularitatea de care s-au bucurat așează *Păpușile* în fruntea producțiilor dramatice populare.

Majoritatea istoricilor, folcloriștilor sau comentatorilor care s-au ocupat de *Jocul păpușilor* pe teritoriul țării noastre îl consideră ca pe o producție cu veche origine, existentă de multă vreme la poporul român. Mihail Kogălniceanu, de exemplu, scria în secolul trecut: „Aici este loc să regret că încă cît este timpul, nu ne îngrijim să păstrăm ultimile rămășițe ale Irozilor, *cari secole întregi cu Păpușile au fost teatrul nostrú popular*“[20]. Calitatea de teatru al maselor și o viață de cîteva secole în patria noastră le-o atribuie *Păpușilor* și V. Alecsandri. Alți cercetători ai folclorului fac afirmații similare. Teodor Burada consideră că „introducerea jocului păpușilor pe la casele locuitorilor, care se găsește în obiceiul poporului român, datează desigur din *timpurile cele mai vechi*“[21]; tot el se referă la *Păpușile*, „care au înveselit din timpuri necunoscute pe moșii și strămoșii noștri“[22]. Părere asemănătoare are și cunoscutul folclorist G. Dem. Teodorescu sau Mihail Vulpescu.

În privința originii și a pătrunderii pe teritoriul țării noastre, Lazăr Șăineanu consideră că sînt datorate turcilor, care le-au primit, prin perși, din China. Proveniența orientală a *Jocului păpușilor* o afirmă și Nicolae Cartojan, în vreme ce Gaster, în *Literatura populară română*, și Dimitrie Ollănescu, în *Teatrul la români*, consideră că *Jocul păpușilor* a pătruns prin Transilvania. Mihail Vulpescu, în lucrarea *Irozii, Păpușile, teatrul țărănesc și vicleimul, Scaloianul și Paparudele* le leagă de anticele farse atelane.

Acestea sînt principalele piste și par să fie tot atîtea posibilități cîte afirmații. Care poate fi, totuși, originea atît de popularului *Joc al păpușilor?* Anumite caractere duc cu mii de ani în urmă și amintesc de spectacolele populare romane numite atelane. Ceea ce caracteriza atelanele — formă de început a comediei romane — erau personajele fixe, cu măști caracteristice, care personificau anumite trăsături fizice sau de caracter. Pe baza acestor personaje fixe se improviza, ele erau puse în situații mereu noi. Fixitatea personajelor și măștile caracteristice — majoritatea autohtone, dar parte și de circulație mai largă — se întîlnesc și la *Păpușile* jucate pe teritoriul țării noastre.

Apariția *Păpușilor* ca rezultat al *commediei dell'arte*, la rîndul ei legată de atelane, reprezintă poate explicația cea mai plauzibilă. Păpușile au circulat și mai circulă în multe țări ca jocuri dramatice populare asupra cărora influența *commediei dell'arte* este evidentă și prin aceasta legătură cu atelanele. Italianului Pulcinela din *commedia dell'arte* îi cores-

punde în jocul păpușilor din Franța Pierrot, Petruşka în Rusia, Punch în Anglia, Hanswurst la germani, Kasperl la austriaci și Paiața la noi. Căpitanului Francasso Motamorro sau Rinoceronte, care întruchipează cuceritorul, ocupantul militar în *Jocul păpușilor* îi corespunde Turcul.

De asemenea, este de remarcat tendința de a rîde pe socoteala celor care stîlceau sau schimonoseau limba. Atitudinea este comună atît creatorului de farse atelane cît și creatorului popular al păpușilor. În privința căilor de pătrundere, nu este de neglijat nici mărturia cu caracter documentar oferită chiar de cei care practicau acest joc. În Moldova, păpușarii își anunțau sosirea strigînd:

Păpușele franțuzești
Tot să stai să le privești.

Trebuie avut în vedere și influența farsei populare turcești, cunoscută sub numele de Karagöz, care s-a exercitat cu deosebire asupra variantelor ce circulau în Țara Românească. Există oarecare similitudine între personajele principale ale producției turcești și cele ale variantelor culese pe aceste locuri. În farsa amintită sînt întîlnite două personaje: Karagöz și Hagi Aivat, care ar corespunde Paiației și Moșului din variantele autohtone. Exista totuși deosebirea evidentă că, în timp ce Karagöz-ul are semnificația curentă de azi, fiind un caraghioz în deplinul înțeles al cuvîntului, Paiața avea rol critic.

Spectacolele de păpuși s-au afirmat pe teritoriul patriei noastre spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de al XIX-lea: ele s-au dezvoltat și și-au întărit caracterul satiric în plin proces de destrămare a feudalismului, fiind îndreptate împotriva exploatatorilor feudali, a cotropitorilor, dar și a viciilor morale. Cu timpul, producția a înglobat noi aspecte, creatorului popular nefiindu-i străine și nici indiferente abuzurile, discriminările și viciile din timpul regimului burghezo-moșieresc. De la atelanele care satirizau anumite defecte psihice sau fizice la satira îndreptată împotriva unor obiective net sociale este un drum însemnat și remarcabil ca proces.

CADRUL ȘI MODUL DE PREZENTARE

Păpușile erau cioplite din lemn și învestmîntate cu cîrpe, fiecare destinată să reprezinte unul din tipurile jocului. Așa, de exemplu, Vasilache, personaj des întîlnit, avea aspect comic datorită nasului mare și roșu, sprîncenelor arcuite, buzelor deschise în zîmbet, la fel erau rotofeile păpuși care reprezentau preoți cu burtă, obraji plini și roșii, cu nas borcănat și potcap. Îmbrăcămintea implica posibilitatea de a preciza din punct de vedere social personajul, căruia meșterul păpușar se străduia să-i imprime pe figură trăsături ce țineau de caracter.

Pe baza unei intrigi, determinată de anumite condiţii şi probleme, personajele se manifestau conform cu atributele lor sociale şi cu calităţile personale. Impuse de viaţă, erau introduse noi tipuri sau dispăreau altele, dialogurile şi acţiunile variau şi se îmbogăţeau în permanenţă. Numărul personajelor păpuşi ajungea uneori pînă la douăzeci şi indicarea cîtorva poate să dea o imagine asupra situaţiilor diferite în care puteau fi folosite. Într-una din variantele jocului de păpuşi, pe parcursul fixat la extremităţi de Un şoarece şi Napoleon Bonaparte, evoluau: Vasilache, Gaciţa — femeia lui, Fata Ilenuţa, Fata Ciubăroaiei, Un popă, Un turc, Un cazac, Un dascăl de biserică, Ciobanul, Dracul etc. În alte variante mai apăreau: Stăpînul unui bal, Paiaţa, Un vînător, Un ursar, Un ovrei, O cucoană, Un comisar şi aşa mai departe.

În Moldova, *Păpuşile* se prezentau în interiorul unei cutii din scînduri, numită „lada păpuşilor". Ca dimensiuni, lada avea circa 1 m lungime, 50 cm lăţime, 50 cm adîncime şi era îmbrăcată, atit pe dinafară cît şi pe dinăuntru, cu hîrtie colorată. Apelăm în continuare la informaţiile lui T. Burada: „Interiorul ei pe jos e îmbrăcat cu piele de iepure. Partea din faţă a lăzii are două geamuri mari de sticlă, între geamuri se află o deschizătură pe unde păpuşile vorbesc către spectatori. Înăuntrul lăzii ard două lumînări. De la baza lăzii spînzură o perdea de pînză colorată. Păpuşile chemate spre a-şi da mica lor reprezentaţiune, păpuşerul pune lada pe două scaune şi se aşază la pămînt din dosul ei, privind în ladă printr-o crăpătură spre a putea juca păpuşile".[23]

Păpuşarii mergeau din loc în loc cu lada şi coşul unde adăposteau păpuşile, însoţiţi de un lăutar care avea menirea să execute „cîntecul păpuşilor". Sosirea şi-o anunţau ei singuri, strigînd:

Păpuşi! . . . Păpuşi! . . .
Păpuşi, păpuşi de la Huşi,
Cu capul cît un căuş.
Păpuşele franţuzeşti,
Tot să stai să le priveşti.

În Ţara Românească, *Jocul păpuşilor* se desfăşura într-un cadru religios deosebit de cel din Moldova, datorită faptului că, spre deosebire de Moldova, unde păpuşarii lui îşi purtau lada din loc în loc de-a lungul întregului an, aici jocul era prezentat numai în timpul sărbătorilor de iarnă. Totodată, *Jocul păpuşilor* era parte constitutivă dintr-un spectacol complex fiind prezentat o dată cu *Tăierile* sub numele de *Vicleim* sau *Vicleiu*.

D. C. Ollănescu descrie în lucrarea citată tipul de scenă folosit în Ţara Românească, cunoscut sub numele de *Chivotul Vicleimului*. „Acest *chivot,* înalt de un metru şi lung de unul şi jumătate, are înfăţişarea unei biserici, făcută din speteze de scînduri lipite cu hîrtie unsă cu untdelemn, ca să fie străvezie, şi împodobită cu zugrăveli arătînd deosebite vederi din Betleem, şi anume grădina palatului lui Irod şi parte din piaţa oraşului. În fund se văd case, iar în grădina palatului stă Irod pe tron, înconjurat de ostaşi. Chivotul se luminează cu capete de

Scanned with OKEN Scanner

lumînări de stearină puse în tuburi de tinichea. Păpuşile joacă, trase de sfori pe deasupra de păpuşar"[24].

Mihail Vulpescu dă informaţii suplimentare, arătînd că: „Vicleimul este făcut în chip de a reprezenta o clădire. Faţada este construită mai mult în geamuri, pentru ca spectatorii să poată privi cu uşurinţă ce se petrece înăuntru. El are forma dreptunghiulară. Postamentul, pe toată lungimea lui, pe o lărgime ca de 12 cm lipseşte pentru ca cel ce joacă păpuşile să le poată manevra cu uşurinţă"[25]. Pe pereţi sînt pictaţi Irod cu ostaşii săi, reprezentaţi uneori chiar de păpuşi, dar trebuie să arătăm că Irod şi soldaţii, atunci cînd sînt păpuşi „nu iau în nici un fel parte la acţiune"[26].

Culegeri mai noi ale jocului, ca aceea făcută în 1932 de C. Brăiloiu şi H. Stahl în Oltenia, arată că argumentul religios al păpuşilor a dispărut şi cadrul de desfăşurare este laic. „Teatrul de păpuşi este făcut... din lemn, hîrtie colorată şi cromolitografii lipite pe toate feţele".[27] Împerecherea hibridă între conţinutul satiric, antibisericesc al *Jocului păpuşilor* şi cadrul religios nu putea să dureze. Toate lasă să se vadă că acest cadru nu a fost decît o adopţiune de circumstanţă, determinată şi de perioada sărbătorilor de iarnă cînd se efectuau jocurile.

Prezentarea spectacolului cerea o pregătire care începea cu aproximativ o lună de zile înainte de Crăciun, numărul repetiţiilor variind între 20 şi 30. Erau unele trupe constituite pentru vreme de cinci ani sau mai mult, organizare care nu aparţinea numai păpuşarilor, ci şi căluşarilor şi altor formaţii artistice populare. În Moldova, unde *Păpuşile* aveau autonomie, nefiind legate nici de alte spectacole, nici de anumite date, păpuşarii ajungeau să se specializeze, să-şi facă din aceasta chiar o a doua profesie. T. Burada pomeneşte nume ca: Vasile Drăgan, Ilie Păpuşarul sau Ion Hangan, reprezentanţi ai unei adevărate tradiţii păpuşăreşti.

Asupra formei din Moldova socotim că relatările sînt edificatoare; cealaltă se desfăşura în felul următor: „Ceata întreagă cîntă psalmul: *„Domnul stătu crai în ţară"!* (tradus de Dosoftei — n.n.) închinîndu-se, ca la început de trei ori înaintea celor ai casei. Elinii pun jeţul la loc. Irod şi Magii ridicîndu-şi în mîini poalele mantiilor, aduc *chivotul Vicleimului* în mijlocul odăii; apoi de — parte şi de alta roată se fac toţi cetaşii, cînd păpuşarul se aşează în dosu-i, aprinde înăuntru lumina, — toate împrejuru-i punîndu-le — ca să înceapă *„Jocul păpuşilor"*. Mesenii cată unul la altul zîmbind şi îşi spun vorbe de glumă la ureche. *Paiaţa* deodată sare de la uşe, se pleacă mucalit la toată lumea, apoi cu capul în sus, cu mijlocul frînt şi cu mîinile aduse înainte, grăieşte — subţiind ori tărăgănînd glasul"[28].

Paiaţa susţinea astfel prologul prin care căuta să anunţe cît mai viu desfăşurarea reprezentaţiei, precum şi pe principalii eroi. Încerca să arate că mica lor reprezentaţie este o „oglindă" care dacă va prezenta multe rele se datoreşte nu „păpuşarilor", ci lumii reflectate în personajele şi întîmplările aduse în faţa spectatorilor. Aspectul este impor-

tant, deoarece lasă să se vadă conştiinţa creatorului popular asupra misiunii sale şi a producţiilor folclorice menite să contribuie la „izbăvirea tot răului".

Urma din partea Paiaţei întrebarea: *Cu perdea ori fără perdea?* sau, aşa cum se vor exprima mai explicit moldovenii: *De-a dreptul ori pe-nconjurate?* . . . Monologul Paiaţei se încheia cu o referire la efectul *Jocului Păpuşilor:*

Că pre legea mea
E ori cum frumos
Şi lumii de folos

De-aici începea, propriu-zis, jocul dramatic al păpuşilor.

VARIANTE ALE PRODUCŢIEI

Cercetătorului interesat de jocul dramatic al păpuşilor, producţie populară care în general nu se mai practică, îi stă la dispoziţie un material destul de puţin bogat. Nu există decît patru culegeri reprezentative, din care doar trei prezintă texte integrale şi numai două pun la dispoziţie material privitor şi la cîntecele care făceau parte din spectacolul păpuşarilor. Trei culegeri datează din ultimul sfert al secolului al XIX-lea (T. Burada, C. Dem. Teodorescu şi D. Ollănescu), a patra (Brăiloiu şi Stahl) este culeasă după 1930.

Culegerile, în general tîrzii, efectuate într-un mediu mai puţin reprezentativ, fac ca astăzi să nu dispunem de formele cele mai concludente, în fiecare din aceste variante fiind alterate nenumărate valori proprii teatrului popular. Varianta culeasă de G. Dem. Teodorescu în ziua de 27 dec. 1884 de la „bucătarul Nae Roman" şi fostul artilerist Ştefan Muşat, ambii locuitori din Bucureşti, şi publicată în *Poezii populare române* (1885), reprezintă prima culegere fixată prin tipar şi, probabil, chiar prima culegere integrală a producţiei.

Personajele *Jocului păpuşilor* cules de G. Dem. Teodorescu se împart în două categorii. Prima cuprinde personajele păpuşi şi este compusă din: Moş Ionică, Iaurgiul, Fata lui Moş Ionică, Bragagiul, Cucoana Mariţa, Pasmasky, Vînătorul, Ursarul, Ovreiul, Turcul, Cazacul, Popa, Dascălul, Stan şi Baba. Cea de-a doua cuprinde doi oameni, Paiaţa şi Moşul Vicleimului, care iau parte la dialog. Existenţa acestor două personaje este specifică variantei lui G. Dem. Teodorescu şi variantei comentate de D. C. Ollănescu, foarte apropiată de a primului. Cu rol principal, Paiaţa deţine misiunea eroului pozitiv, întreaga acţiune fiindu-i orientată pe o linie acuzatoare, satirică. Personajul reprezintă punctul de vedere al poporului, în numele căruia îndreaptă satira împotriva „păpuşilor"; el constituie totodată elementul de legătură între diferitele episoade şi prin aceasta este un factor unificator al întregului spectacol.

Scanned with OKEN Scanner

Varianta vorbește despre Moș Ionică, de reclama pe care și-o face iaurgiul și încercarea acestuia de a o săruta pe fata lui Moș Ionică. Este prezentată păruiala dintre iaurgiu și bragagiu, se acordă mult spațiu scenelor hazlii cărora le dă naștere îngîmfarea lui Ghindă Vînătorul, ridiculizat de către Paiață. Pasmasky și Mariţa prilejuiau luarea în rîs a așa-ziselor suferințe amoroase, aluzii la excesiva bunăvoință pe care cucoanele o arătau oștilor străine în trecere sau aflate în țările noastre. Se vorbește apoi cu destulă căldură despre dragostea ursarului pentru ursul cu care-și cîștigă existența. De lupta între rus și turc, soldată cu uciderea turcului, de problema înmormîntării acestuia este legată aducerea în scenă a popei, dascălului și a lui Stan groparul. Ultimul tablou îl susține baba, care, ajutată de Moș Ionică, cere răsplata pentru ea și pentru păpușari.

Varianta culeasă în Moldova în jurul anului 1890 de către T. Burada „din gura păpușarului Ioan Hangan" este mult deosebită de cea prezentată mai înainte. Numărul personajelor este destul de mare (17) și, spre deosebire de varianta descrisă anterior, toate sînt păpuși: Un cioban, O oaie, Un țigan cu dairaua și cu un urs, Vasilache, Fata Ilenuța, Fata Ciubăroaiei, Gaciţa, femeia lui Vasilache, Un cioclu, Un cazac, Un dascăl de la biserică, Jupînul Leiba Badragan, Un drac, Un calic, Un șoarece, O mîță și Napoleon Bonaparte.

După ce lăutarul executa „cîntecul de la păpuși", începea jocul. Sosea plin de bucurie ciobanul cu oaia, apoi ursarul, dar interesul dramatic și vioiciunea creșteau o dată cu scena lui Vasilache, sfîrșită cu pedepsirea acestuia pentru prea marea dragoste de fete. Bine susținut era și episodul luptei dintre rus și turc, care, ca și în varianta lui G. Dem. Teodorescu, se solda cu moartea turcului și cele legate de înmormîntare. Veneau apoi pe rînd dascălul și cioclul. Mai puțin interesante apăreau figurile lui Leiba Badragan, a calicului și chiar a șoarecelui prins pînă la urmă de „mîță". Nici chiar apariția lui Napoleon nu mai aducea ceva interesant.

Ultima variantă cunoscută de noi este culeasă relativ recent (26—29 decembrie 1932), de C. Brăiloiu și H. Stahl la Tîrgu-Jiu și are, mai ales în privința formei, un aspect deosebit de celelalte. Creatorul popular s-a oprit asupra unui episod din cele obișnuite ale jocului de păpuși, a căutat să-i dea extensiune, adîncime și l-a făcut să fie baza unei reprezentații — s-ar putea zice — unitare. *Teatrul de păpuși*, sau *Biserricuța*, sau *Balul păpușilor*, sau *Lada*, cum era numit în regiunea respectivă, făcea parte dintr-un spectacol mai mare, cunoscut sub numele de *Vicleiu (Vicleiul de la Tîrgu-Jiu)*.

Jocul începea prin cîteva cîntece cu conținut foarte diferit. Spre deosebire de prologurile existente la unele din celelalte variante și care se refereau mai mult la jocul păpușilor și la cei ce-l joacă, prologul acestei variante, afară de momentul religios de circumstanță, are aspectul unor luări de atitudine față de diverse probleme și evenimente contemporane, un moment de actualitate, variabil în funcție de evenimente. Jocul păpușilor, acțiunea propriu-zisă a acestei variante, se plasa în

balul organizat de un antreprenor care „a mîncat rasolul la 24 de actori şi i-a lăsat pe toţi morţi de foame". La bal venea turcul şi refuza să achite taxa de intrare; din această cauză, stăpînul balului îi tăia capul, ceea ce determina apariţia popii, chemat să-i facă „ieşirea sufletului". Ar fi fost firesc ca spectacolul să se încheie aici; mai apărea însă un cioban aflat în căutarea oilor. Episodul ciobanului avea aspectul unei completări, rămăşiţă a unei forme de început a *Jocului păpuşilor*.

CONSTRUCŢIA DRAMATICĂ ŞI PRINCIPALELE TEME

Despre unitate dramatică în formele de început ale *Jocului păpuşilor* nu poate fi vorba; în desfăşurarea spectacolului scenele se succedau şi aveau aspectul unor tablouri de sine stătătoare. Personajele, individual sau în grup, apăreau pe scenă, prezentau un monolog sau se ciocneau în cadrul unui conflict oarecare şi apoi plecau fără a mai reveni.

Unele aveau un simplu monolog cu aspect mai mult de cuplet, în care se prezenta o situaţie, se lua poziţie faţă de o anumită problemă sau se exterioriza o stare de spirit. Aceste monoloage au rămas şi mai departe, după ce *Jocul păpuşilor* a evoluat, pentru că se simţea nevoia şi a unor asemenea momente cuplet în cadrul unei producţii de esenţă satirică şi deoarece monologul permitea reflectarea imediată a realităţii, proces mai greu de îndeplinit în formă dramatică dialogată.

Cu vremea, monologului strict i-a luat tot mai mult locul dialogul. Alte tablouri, rezultat al evoluţiei jocului, fac să se întîlnească în scenă, în cadrul unei acţiuni închegate, grupuri de personaje. Unul dintre aceste tablouri, cu caractere destul de bine conturate, este cel care cuprinde „berbantlîcurile" lui Vasilache şi pedepsirea lui şi a drăguţelor de către Gaciţa, nevasta sa.

Tabloul este destul de cuprinzător; în el se susţine o idee şi se schiţează un conflict cu un deznodămînt firesc. Atunci cînd Vasilache, aflat între cele două drăguţe, este mai vesel, apare Gaciţa. Soţia nu vine numai cu argumentul moral pe care existenţa ei şi a copilului purtat în braţe ar trebui să-l constituie pentru neastîmpăratul bărbat, ci utilizează şi alte mijloace de pe urma cărora au de suferit obrazul bărbatului, părul frumuşelelor şi reputaţia tuturor, deoarece soţia ultragiată cere ajutor, reclamă pedeapsă.

După consumarea episodului în care au fost angrenate, personajele se retrag din scenă fără a mai reveni; nu o părăsesc însă pînă ce problema n-a fost rezolvată, conform cu concepţia despre viaţă a poporului.

Într-un alt asemenea tablou este reflectată lupta dintre ruşi şi turci, cunoscută poporului nostru prin seria de războaie din secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea. În variantele cunoscute, faptele se precipită şi conflictul dintre rus şi turc se rezolvă pe parcursul cîtorva foarte scurte momente scenice şi se încheie cu tăierea capului turcului. Episodul este

tratat concis în variantele G. Dem. Teodorescu, T. Burada și tot așa apare din relatările lui D. C. Ollănescu. Conciziunea, dinamismul și aparenta bruschețe a rezolvării se explică prin faptul că erau realități prea evidente și păreri unanime care nu mai aveau nevoie de explicații — cotropitorului trebuie să i se taie capul.

În *Jocul păpușilor* se exprimă și protestul împotriva profitorilor, indirect în cazul de mai sus, direct în varianta culeasă de Brăiloiu-Stahl, unde uciderea turcului urma refuzului acestuia de a executa o anumită obligație, în genere acceptată.

O anumită experiență a determinat evoluția *Jocului păpușilor* către forme mai cuprinzătoare, așa cum se prezintă situația în varianta culeasă de G. Dem. Teodorescu. Aici totuși trebuie remarcat că pînă la episodul uciderii turcului se poate vorbi doar despre monologuri sau episoade legate prin existența Paiației, personaj care exprimă atitudinea poporului față de cele prezentate. Adevărata desfășurare dramatică începe doar de aici înainte; după pedepsirea lui Hasan satira se îndreaptă asupra unor fețe bisericești, atacate în postura de profitori, ascunși în spatele celor așa-zise sfinte.

Mai dramatică este varianta culeasă de C. Brăiloiu și H. Stahl, care exprimă ideea că împotriva abuzurilor trebuie să se lupte, are un conflict central pe parcursul căruia se caracterizează o serie de personaje, precum și conflicte secundare, care-i dau și mai mult dinamism. Varianta nu mai cunoaște toată seria de monoloage sau episoade anterioare, ci se oprește asupra unuia care capătă unitatea și concentrarea specific dramatică. Majoritatea personajelor sînt aduse cu scopul de a servi ideii și a valorifica problemele principale. Conflictul se conturează o dată cu începutul micii comedii, crește în tensiune și se poate spune că ajunge la culminație în scena dintre stăpînul balului și turc, al cărei deznodămînt este uciderea turcului. În același timp, varianta demască meschinăria fețelor bisericești obsedate de gîndul cîștigului chiar în timpul oficierii slujbei de îngropăciune.

Dacă varianta Brăiloiu-Stahl este depășită în multe privințe de altele, în special de cea culeasă de G. Dem. Teodorescu, ea este însă producția populară de păpuși cu cea mai dramatică manieră de exprimare și cu cea mai echilibrată construcție.

PERSONAJELE PRINCIPALE ȘI NATURA CONFLICTULUI

Experiența în creație, tradițiile și măiestria cîștigate de-a lungul anilor de practică și-au spus cuvîntul mai ales în felul de conturare a personajelor. Un număr remarcabil de individualități păpușești evoluează pe scenă, caracterizate printr-o serie de date proprii, din care rezultă

varietatea şi dramatismul lor. Cel mai interesant se arată a fi *Paiaţa*, pe care creatorul popular l-a făcut purtătorul său de cuvînt. Personajul are trăsături ce aparţin caracterologic şi social omului din popor, este inteligent şi vioi, vorbele îi sînt acidulate, ia atitudine în spiritul moralei şi al intereselor maselor populare, în raport cu manifestările personajelor cu care vine în contact.

Cu toate că pare personaj replică, chemat să reacţioneze faţă de diverse tipuri şi situaţii, purtătorul de cuvînt al maselor în *Jocul păpuşilor* este o realitate, nu un simplu punct de vedere. Paiaţa se defineşte ca un personaj dramatic, o prezenţă vie, capabilă să intereseze şi să se întipărească în mintea şi chiar în sufletele spectatorilor.

În aproape toate variantele păpuşăreşti sînt prezenţi popa şi dascălul, personaje privite prin prisma dezacordului între ceea ce pretind că reprezintă şi ceea ce sînt în realitate. Pentru conturarea lor, creatorul popular a utilizat mijloace diferite, de la comentariul care le preceda apariţia la prezentarea personajelor în acţiune, la stabilirea unor formule caracteristice şi alte procedee de creaţie. Popa şi dascălul intră în scenă cumpănindu-se şi cîntînd cîntece foarte puţin religioase:

Foaie verde poamă coarnă
Leliţă Ioană
De-aş mai trăi pîn-la toamnă
Leliţă Ioană . . . etc.

Tendinţa creatorului popular de a le individualiza se vede de-a lungul acţiunii scenice a celor două personaje. Cu toate că apar împreună, că beau cot la cot, că sînt în multe privinţe asemănătoare, rămîn două personaje distincte. Satira este îndreptată mai cu seamă împotriva popii, care confundă slujba cuvenită mortului cu libaţiunile bachice şi chiar îl buzunăreşte. Într-o altă variantă, personajul are un laitmotiv concretizat prin expresia: *Banii taică,* banii părînd să fie Dumnezeul său. Chemat să citească mortului, refuză să facă slujba pînă ce nu este sigur de plată: „Cine-mi plăteşte mie să-i fac ieşirea sufletului?“ Cînd i se răspunde: „Dumnezeu“, personajul zice: „Apoi fă-i-o tu cu Dumnezeu“. Cu banii, popa Ciocîltei petrece la „Gherghilei în colţ cu potcapul de şapte coţi ieşit afară din cap, mort de beat“.

Modul în care este prezentată slujba îngropăciunii extinde satira, care nu-i priveşte numai pe slujitorii bisericii, ci şi falsitatea formelor pe care caută să le menţină.

În unele variante există un conflict principal susţinut de personajele care aduc în scenă punctul de vedere al maselor, împotriva celor care-i reprezintă pe profitori sau a unor personaje purtînd diverse vicii. Am fi tentaţi poate ca în aprecierea realizării să facem comparaţie cu formele culte ale teatrului, cu ceea ce înţelegem prin conflict dramatic în mod curent. Situaţiile sînt însă diferite; în *Jocul păpuşilor* este vorba de o ciocnire, deci de conflict; el diferă însă în manifestarea artistică concretă de conflictul din dramaturgie. Posibilitatea supunerii tuturor

Scanned with OKEN Scanner

personajelor ciocnirii scenice care creşte în tensiune şi determină interesul dramatic, proprie genului, pretinde o anumită măiestrie, este rezultatul unei îndelungi experienţe de creaţie şi presupune forme cristalizate.

Creaţia populară, supusă schimbărilor în timp, variabilă şi în evoluţie prin însuşi specificul contribuţiei creatoare colective, nu permite realizarea întru totul a condiţiilor dramei scrise. Primind în permanenţă noi impresii din viaţă, traduse în majoritatea cazurilor prin noi personaje singulare sau aflate în ciocnire, dramele populare şi în speţă *Păpuşile* nu cunosc un astfel de conflict. Resorturile conflictului specific cresc din înseşi concepţiile de viaţă, din poziţiile şi aspiraţiile poporului şi au rezonanţe de adîncă şi cuprinzătoare valabilitate omenească. În numele poporului vorbesc unul sau mai multe personaje şi, în situaţii diverse, acţionează în spirit comun chiar dacă o fac în forme diferite. În *Păpuşile* conflictul există mereu viu şi prezent, pentru că aici se confruntă lumi; sînt prezente, pe de o parte, cinstea, spiritul de dreptate şi inteligenţa poporului; de cealaltă parte, tot ceea ce contravine, începînd de la neseriozitate, la îngîmfare şi pînă la acţiunile meschine sau odios interesate.

Conflictul este linear în comparaţie cu cel al teatrului scris, nu însă neinteresant. Linear, în sensul că noi personaje reprezentative se lovesc de platoşa spiritului, de concepţia poporului şi cad ridiculizate, satirizate, fiecare conform cu gradul vinei pe care o poartă. Este linear, dar tensiunea există datorită faptului că problemele dezbătute interesează spectatorul şi pentru că rezolvarea lor se face cu vervă şi ingeniozitate, cu multă varietate, ceea ce conferă farmec şi interes. Dacă drama constituită se încheie printr-un deznodămînt care pune o concluzie asupra problemelor şi faptelor scenice, drama populară *Păpuşile* rămîne deschisă ca o linie de perspectivă, ca o provocare adresată viciului şi a tot ce este urît sau josnic, prost sau fricos.

Din cauza conţinutului satiric, jocul dramatic al păpuşilor n-a fost bine văzut de cei care se simţeau vizaţi, şi cum unii din cei satirizaţi dispuneau în trecut de putere, s-au făptuit abuzuri şi au fost promulgate multe acte de oprelişte. Ele au aparţinut fie regimului feudal în descompunere, fie autorităţilor burghezo-moşiereşti care, cu pretenţii de legalitate, atunci cînd interziceau manifestările populare, îşi motivau ipocrit acţiunea prin grija faţă de moralitatea publică. Astfel apare un act din secolul trecut al primăriei ieşene referitor la *Păpuşi* şi *Irozi*, prin care „Primarul îşi impune o datorie sacră ca în sprijinul moralităţii publice să oprească cu totul aceste giocuri scandaloase“[29].

Jocul păpuşilor a fost supus la fel de fel de oprelişti; într-o vreme reprezentaţiile n-au fost permise decît celor care dădeau asigurări că nu se vor referi la stăpînire şi se bucurau de încrederea poliţiei. Dacă se cereau asemenea angajamente înseamnă că erau utile şi că, desigur, exista obişnuinţa unor atacuri îndreptate împotriva mai marilor zilei, chiar dacă variantele cunoscute de noi nu conţin atitudini atît de curajoase şi categorice.

HAIDUCII

ORIGINEA

În orînduirea feudală, un şir de răscoale, cazuri de nesupunere la lucru, bejenie sau trecere în haiducie vorbesc despre lupta dusă de masa iobagilor împotriva exploatării. Fără a avea valoarea răscoalelor, haiducia însemna totuşi o ridicare împotriva jefuitorilor, un fenomen intensificat o dată cu destrămarea relaţiilor feudale.

Poporul a iubit haiducii — o spun atîtea creaţii folclorice — pentru că în ei cei mulţi vedeau fraţi de suferinţă care fugiseră în codru şi de acolo călcau boierii şi turcii. În vremuri de cruntă exploatare boierii se temeau de haiduci ca Jianu sau Tunsu, în care poporul vedea răzbunători ai suferinţelor sale.

Doine şi balade le cîntă vitejia, şi de aici, din întîmplări autentice şi balade, din cîntece de vitejie, din dorinţa de a elogia faptele de curaj şi dreptate ale căpeteniilor de haiduci şi ale soţilor lor, s-a născut şi drama populară cunoscută sub numele de *Haiducii, Jienii, Banda lui Jianu, Banda lui Bujor* etc.

Eu sînt Iancu cel vestit
Şi din codru am venit
Pe luptat şi biruit.
Eu boierii îi prindeam
Şi de rele nu-i iertam
Pielea de pe cap le-o luam
Tocuri la pistol făceam.
Bunăoară de nu crezi
Haide-n codrii şi-ai să vezi,
Unde-s codrii de stejari
Zac acolo boieri mari.

Astfel apare portretul lui Iancu Jianu într-una din variantele dramei populare al cărei nume diferă, după regiuni, ca şi numele căpeteniei de haiduci.

Portretul de mai înainte, aflat într-o producţie cu caracter dramatic, este foarte apropiat de cele întîlnite în poezia folclorică cu temă haiducească şi lasă să se deducă chiar procesul de constituire a dramei. Tipul fizic al haiducului din cîntecele haiduceşti, vitejia lui şi dragostea pe care i-o arată poporul nu diferă în dramă de poezia haiducească. De altfel, chiar aceste poezii sau cîntece haiduceşti au multă tensiune şi dramatism, ceea ce a determinat poate dramatizarea sau, în orice caz, i-au ajutat dramaturgului popular.

Drama aduce pe prim plan figura unui căpitan de haiduci (Jianu, Groza, Bujor sau altul), căruia îi cîntă în versuri vitejia, bunătatea faţă

Scanned with OKEN Scanner

de oamenii oropsiți și teama pe care o inspiră boierilor. Afară de Iancu Jianu sau cum se numea căpitanul de haiduci, mai luau parte la acțiune șapte sau opt haiduci, Arnăutul, Căpitanul de poteră, Un boier sau Un negustor, Vînătorul, Iubita căpitanului de haiduci etc.

CONSTRUCȚIA ȘI PRINCIPALELE PERSONAJE

După urările de rigoare, deoarece spectacolul avea loc în timpul sărbătorilor de iarnă, piesa se deschidea printr-un cîntec, intitulat în unele locuri *Cîntecul Jianului*, care din textul dramei era cel mai variabil, fiind în genere în funcție de mari evenimente contemporane. La trei variante cercetate am găsit trei cîntece deosebite, dintre care două înmănunchează sentimentele ce animau masele în două din principalele momente de luptă pentru revendicări sociale sau naționale din secolul al XIX-lea. Primul cîntec este construit în manieră patruzecioptistă:

Noi pentru țară o să luptăm
Căci țara noastră mult cu jale
Strigă astăzi hai să fim,
Să scăpăm de biruri grele,
De jefuiri și de tîlhari
Căci nu mai putem să răbdăm
Pe cei ciocoi.

Celălalt are aspect de odă ostașilor care au luptat la 1877 împotriva Imperiului otoman și au adus independență statului:

Glorie și mărire bravi ostași români
Vi se cuvine vouă să-nvingeți pe păgîni.
Cu-ale noastre brațe
Noi am dobîndit
Libertatea țării ce noi am dorit
Mulți ani trăiască, Țara Românească.

Alte variante începeau cu apariția a două personaje care simbolizau anul nou și anul vechi; primul era tînăr și voinic, celălalt bătrîn, fără vlagă; ei aveau un schimb de cuvinte care se solda cu uciderea anului vechi. Acest prim tablou se încheia cu apariția popii, care slujea mortului, bineînțeles în parodie.

După nelipsitul prolog începea reprezentația propriu-zisă și aproape în fiecare variantă se arăta că mizeria și mai ales nedreptățile de neîndurat fuseseră cauzele care i-au făcut să plece în haiducie.

Scanned with OKEN Scanner

Sosirea lui Jianu era anunţată prin sunete de corn. Haiducii îl salutau cu bucurie şi el li se adresa (în unele variante):

Bună ziua, băieţaşi,
N-aţi văzut vreo căţioară de ciocoiaşi?
Că uite iarna a sosit,
Iar noi bani n-am mai găsit
Ca s-avem de cheltuit.
Haiducii *ziceau:*
N-am găsit prea iubite căpitan
Că dacă găseam
Întorceam aceste durde ruginite
Pentru dînşii pregătite.

În spectacolul care aducea un moment din lupta haiducilor contra boierilor, a profitorilor turci sau greci, intriga se ţesea de obicei în jurul căpitanului de haiduci. Acesta venea, de exemplu, să-şi elibereze unul din tovarăşii prinşi de poteră, alteori era înconjurat şi pe cale de a fi prins; uneori era prins prin viclenie, dar reuşea pînă la urmă să scape prin deşteptăciune şi vitejie, ajutat totodată de tovarăşii săi. În alte variante, eliberarea se datora intervenţiei mamei, cumpărării celui care-l păzea sau revoltei unor ostaşi care treceau de partea haiducilor.

Drama populară *Haiducii* se pare că a apărut abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea şi este încă o dovadă a felului în care creaţia folclorică reflecta realităţi şi răspundea intereselor maselor, idealurilor de luptă ale poporului. Variantele care par să dateze din jurul anului 1848 cuprind idealuri patruzecioptiste, ecouri ale luptei împotriva marilor boieri.

Eu boierii îi prindeam
Şi de rele nu-i iertam
Unde-s codrii de stejari
Zac acolo boieri mari,

spune la un moment dat căpitanul de haiduci. În varianta care s-a cristalizat, probabil, în jurul anului 1877, pe lîngă notele de protest social îşi află loc revendicările naţionale pe care le promova poporul în lupta pentru independenţă.

Printre personaje, pe prim plan se află căpitanul haiducilor, în care masele văd un aliat al lor, luptător împotriva unor duşmani comuni. Dragostea poporului era mare pentru căpitanul haiducilor, care mărturisea el însuşi că:

De vedeam săracul
Ascundeam baltagul,
Îi dam bani de cheltuială
Şi haine de primeneală.

Scanned with OKEN Scanner

Mare era şi durerea cînd haiducul cădea prins de poteră:

Plîngeţi voi şi vă-ntristaţi
Că Jianu vi-e legat
Şi vi-l duc la închisoare
Făr-de haiduci, făr-de arme.

Ataşamentul şi compasiunea faţă de cei asupriţi şi ura împotriva exploatatorilor caracterizează figura eroului popular, care întruchipează noblețea şi fermitatea de caracter, inteligenţa, vitejia. Dintre celelalte personaje, mai puţin conturate, se detaşează Smărăndiţa sau Ilenuţa „mîndra puiculiţă", cu dragostea pe care o poartă eroului. Este de reţinut satira la adresa „curajului" boieresc sau a „cinstei" autorităţilor domneşti, a căpitanului de poteră uşor de cumpărat etc.

Producţia folclorică intitulată *Haiducii* exprimă în mod evident aderiunea creatorului popular la această manifestare de revoltă şi luptă, care, după cum se ştie, s-a accentuat în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Aproape în fiecare variantă apare şi un nemulţumit (cioban, oştean etc.), care, din motive diferite, cere să fie primit printre haiduci:

Alelei bade Jiene!
Te caut de multă vreme,
Cu tine să mă-ntîlnesc
Două vorbe să-ţi vorbesc:
Să mă las de ciobănie,
Să mă dau în haiducie.

MODUL DE PREZENTARE (spectacolele)

După o pregătire de cîteva săptămîni, timp în care se distribuiau rolurile, erau aranjate costumele şi recuzita, spectacolele începeau o dată cu sărbătorile de iarnă. Uneori se constituiau formaţii care depăşeau hotarele satului sau ale regiunii şi prezentau jocul în locuri foarte îndepărtate. Cu o costumaţie adecvată, în care străluceau straiele naţionale purtate de haiduci şi de iubita conducătorului lor, cu poterașii îmbrăcaţi în haine militare, toţi înarmaţi, spectacolele se prezentau pe la casele oamenilor, mai ales în locurile unde se puteau aduna mai mulţi. În asemenea condiţii nu putea fi vorba de decoruri, cadrul de desfăşurare limitîndu-se la ceea ce oferea camera sau şura gazdei. Pretutindeni reprezentaţiile erau acompaniate de muzică, multe pasaje fiind cîntate.

Există opinia că *Haiducii* pornesc de la o creaţie cultă, adaptată şi foarte repede adoptată de popor pentru conţinutul şi efectul ei agitatoric. Textul de bază a cunoscut în cazul acesta rapide transformări, ajungîndu-se la o autentică formă de teatru popular, aşa cum a fost jucat în secolul trecut şi chiar în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Cît privește piesa lui Matei Millo și I. Anestin intitulată *Jianul căpitan de hoți (haiduci)*, dramă în patru acte, a pătruns în mase, și în Moldova circulă astăzi variante care este clar că pornesc de la această prelucrare.

Dar variantele teatrului popular cu temă haiducească sînt departe de a se reduce la cele care pleacă de la drama semnalată, mai ales că producția era prezentată în regiuni ale țării foarte îndepărtate una de alta, spre pildă atît în Bacău cît și în Vîlcea. Pare mai degrabă că era vorba de o producție populară folosită în anumite momente chiar de intelectualitatea progresistă pentru a face ca în mijlocul maselor să circule o seamă de idei noi. Este o posibilitate pe care poate că au folosit-o cei de la 1848, ceea ce ar explica aspectele existente în unele variante; este deocamdată o probabilitate.

După modelul teatrului haiducesc, în secolul nostru, în deceniile al treilea și al patrulea, s-a constituit și a circulat așa-numitul *Teatru de hoți*, producție care, în genere, este lipsită de semnificația protestatară inițială. Poezia generozității și vitejia reală s-au pierdut, înlocuite de dorința de acaparare și aventurism, pe placul unei lumi destul de limitate ca număr și preferințe.

Ca urmare a influenței teatrului haiducesc s-a desfășurat și manifestarea dramatică cunoscută sub numele de *Mocănașii*, la început o formă de teatru specific păstorească.

Cercetătorul Ion Mușlea semnalează o foarte interesantă producție dramatică populară practicată de minerii români din nordul Transilvaniei. Ea se intitulează *Joc cu Constantinul* și îl are ca erou pe Constantin Brîncoveanu. „*Constantinul* — consideră el — constituie un bun al poporului și îmbogățește tematica teatrului nostru popular cu motive din domeniul istoriei naționale, care i-au impresionat pe muncitorii mineri, singurii deținători, interpreți și spectatori ai acestui joc, poate chiar și autorii lui“[30].

PRODUCȚII FOLCLORICE CARE CONȚIN ELEMENTE TEATRALE SAU DE SPECTACOL

În afară de cele mai reprezentative producții folclorice cu caracter teatral, *Păpușile* și *Haiducii*, există o serie care au parțiale caractere teatrale sau cuprind elemente de spectacol. Se întîlnesc în număr destul de mare manifestări conținînd astfel de elemente legate nu numai de procesul de însușire a bunurilor necesare traiului sau de viața socială, ci și de viața intimă a oamenilor, de naștere, căsătorie, moarte, de dragoste sau dușmănie.

Sînt cunoscute manifestările legate de un eveniment fericit cum este căsătoria, frumoasele *Orații de nuntă*, sau de cel al morții: *Bocete*, *Cîntece de jale* sau *Manifestări de priveghi*. Prin ele omul își cîntă bucuria

sau îşi exprimă durerea şi, cum este omeneşte să fie, într-un caz şi în celălalt, îşi ia părtaşi alţi semeni, care să se bucure cu el sau să-i înţeleagă suferinţa. Sînt manifestări cu origine străveche, conţinînd elemente magice, dar nelipsite de un sens optimist.

UNCHEŞII SAU MOŞII

Unele practici cu substrat magic prilejuite de priveghi pleacă de la credinţa că dacă pe sub mort trece vreun animal răposatul devine strigoi. Şi, spre a nu deveni strigoi, rudele şi cei apropiaţi îl păzesc pe mort în nopţile care se scurg de la moarte pînă la înmormîntarea sa, în nopţile cînd „duhurile" înconjură casa spre a-l lua . . . în rai sau în iad.

Astfel, în nopţile de veghe — chipurile — spre a alunga duhurile rele, dar de fapt spre a face trecerea timpului mai uşor de suportat, se improvizau spectacole. Şi, cum viaţa merge înainte, amintind de credinţa strămoşească a geto-dacilor în existenţa fericită de pe celălalt tărîm, se mînca, se bea şi se dansa, mulţi se deghizau întruchipînd diferite personaje, de obicei oameni bătrîni, poate şi pentru că reprezentau cea mai la îndemînă modalitate de deghizament. De aici şi numele de *Uncheşii* sau *Moşii,* pe care îl aveau aceste practici în unele regiuni.

Pornind de la faptul tragic, dar firesc al morţii, aceste practici aveau sens optimist, tradus chiar prin îndemnurile bătrînilor participanţi la priveghi. Ei cereau tinerilor să joace, deoarece moartea există de cînd lumea, dar biruitoare este viaţa, şi bucuria de a trăi irupe în orice situaţie. Se improvizau dialoguri între mascaţi sau între mascaţi şi participanţi nemascaţi, se dansa şi veselia îi cuprindea pe toţi, ritmul dansului era tot mai antrenant şi nu de puţine ori dansatorii săreau chiar peste focul în jurul căruia se petrecea de regulă.

Departe de a însemna dispreţ pentru cei apropiaţi mortului, practicile erau menite tocmai să micşoreze durerea firească a celor rămaşi în viaţă şi, totodată, să-l facă pentru ultima dată participant la bucuriile vieţii pe cel al cărui trup se mai afla pe pămînt.

Uncheşii sau *Moşii,* manifestare cu probabilă origine magică, era încă practicată în deceniile trecute şi în unele locuri mai este şi azi. Aşa, de exemplu, la Goicea-Mare (Oltenia), la Ruşetu (Muntenia), la Fundul-Moldovei (Bucovina) şi mai ales prin regiunea Vrancei. *Uncheşii* apăreau la priveghi mascaţi, poate reprezentînd morţii reîntorşi la viaţă să petreacă alături de cel care părăsea tărîmurile pămîntene. Poate că iniţial aveau această semnificaţie, poate însă — aşa cum s-a mai observat — erau moşi ca rezultat al faptului că barba, mustaţa, pletele şi cuşma reprezentau cele mai la îndemînă modalităţi de deghizament. Fapt este că în practicile cunoscute aceşti uncheşi erau hîtri, apăreau ca eroi comici veniţi să petreacă şi să-i îndemne la petrecere pe cei

Scanned with OKEN Scanner

îndureraţi. În *Revista de folclor* (1958, nr. 1) profesorul Mihai Pop arată că „majoritatea măştilor reprezintă caricatural pe moşi“ şi observă că masca unora era „menită să distreze, dar să şi înspăiminte şi să alunge“. În orice caz, practica nu mai avea nimic comun cu „acţiunea vrăjitorească iniţială făcută cu scopuri magice“, căci — conform unui proces consemnat de R. Weiss şi redat de Mihai Pop — dispărînd „fundamentul de credinţă străveche din ele se dezvoltă teatrul profan şi dansul menit petrecerii“.

Moşii veneau „sprijinindu-se pe ciomag, şchiopătînd şi vorbind cu voce stinsă“[31], dar se animau repede şi porneau să petreacă, „făceau scamatorii“[32], aveau atitudini deşucheate. *Uncheşii* sau *Moşii* purtau o costumaţie specială şi măşti; cu vremea au ajuns să apară şi babe, care, de asemenea, aveau funcţie comică.

Moşul şi baba puteau fi întîlniţi şi în alte manifestări folclorice cu caracter de spectacol. Folcloristul Gh. Vrabie observă, de exemplu, în revista citată că moşul „e personajul comic pe care-l întîlnim în fiecare manifestare populară“[33] şi tot el arată că masca moşului de Brezaie se numeşte „hîrca“ şi că, atunci cînd moare Brezaia, care o reprezintă pe soţia moşului, „acesta o jeleşte şi produce mare haz prin alegerea vorbelor... cele mai multe din vorbe şi cîntece sînt indecente“[34]. M. Pop întîlneşte moşul „în jocul dramatic al Jienilor“[35]; aici „Unchiaşul joacă rolul anului vechi“, iar „masca anului vechi este la fel cu cea a unchiaşului de la priveghi“. Moşi şi babe puteau fi întîlniţi şi în grupurile sau printre personajele altor manifestări populare: *Irozii, Jocul păpuşilor, Nunta ţărănească* etc.

CAPRA

Pornind de la străvechi ritualuri agrare, de la bănuite virtuţi magice ale unor animale sau păsări, *Capra* sau *Turca* este o manifestare care a renăscut şi a cîştigat caractere noi de la etapă la etapă. Aşa, de exemplu, la romani era obiceiul ca la triumfurile generalilor, ostaşii, deci oamenii simpli, să-şi acopere faţa, să-şi pună capete de animale, de păsări sau căciuli ţuguiate şi apoi să strige celui sărbătorit adevărul, nu totdeauna plăcut, asupra modului în care au fost obţinute victoriile. La fel procedau şi sclavii, care, cu ocazia diverselor sărbători, de pildă a Saturnaliilor, le arătau stăpînilor gîndurile şi simţămintele lor.

Capra presupune un jucător, un vestmînt specific care să-l acopere şi un cap asemănător animalului. În unele regiuni seamănă cu al unei vulpi, în altele cu al unui cerb sau chiar al unei păsări. Acest cap de lemn, cu falca de jos mobilă, în aşa fel încît printr-un sistem de sfori să poată fi acţionată, adică făcută să clămpăne într-un anumit ritm, era fixat pe un băţ. Acolo era prinsă şi îmbrăcămintea caprei, făcută din cîrpe fîşii de cele mai diverse culori. Sub acoperămîntul sugerat mai sus şi care varia după imaginaţia şi îndemînarea executantului, intra

jucătorul caprei, care prindea cu o mînă băţul susţinător şi cu alta sforile, spre a acţiona falca de jos. Jocul începea în sunetele unei viori şi jucătorul caprei lovea cu băţul în podea sau pămînt, făcînd fălcile să clămpăne în ritm.

Totuşi, *Capra* nu reprezenta un simplu dans, deoarece avea multe de spus în legătură cu boierul, popa sau „jăndarul", cu primarul sau alte notabilităţi ale satului şi, sigur, cu familiile la care mergea. Caracterul satiric al jocului n-a convenit celor vizaţi: de aceea, au căutat să ia măsurile de rigoare. Cu toate însă că numele jucătorului caprei era anunţat în biserică cu 40 de zile înainte de a începe jocul, fiind pus în afara bisericii cît sălăşluia în el „necuratul", jocul nu a fost oprit.

Cu vremea s-a ajuns la închegarea în jurul caprei a unei intrigi. În unele variante, originare din Transilvania, capra era ucisă, iar popa, personaj al acestei mici drame, refuza să o îngroape. Doar rugăminţile şi mai ales promisiunea că va fi bine plătit îl făceau să-şi schimbe hotărîrea. În variante din alte regiuni, capra, singura avere a unui om sărman aflat în mare nevoie, urma să fie vîndută. La tîrg, prin faţa caprei şi a stăpînului se perindau diverşi muşterii, ceea ce prilejuia momente de o ascuţită critică. Nu scăpa negustorul meschin, nici felcerul îngîmfat şi neştiutor, care era satirizat pentru neştiinţa şi pretenţiile sale etc.

În alte părţi, *Capra* sau *Turca* dădea ocazie la adevărate procesiuni, manifestări carnavaleşti cu personaje nenumărate şi diferite ca funcţie şi categorie socială. Ele apăreau mascate, îmbrăcate în culori ţipătoare, era animaţie şi veselie, aveau loc dansuri, dialoguri comice improvizate, strigături şi, în general, tot ce este de natură să aducă veselie în zilele de sărbătoare de la sfîrşitul şi începutul anului.

Joc cu origine străveche, îmbogăţit cu accente protestatare, ca rezultat al antagonismelor existente în societatea sclavagistă, *Capra* a cîştigat pe parcurs elemente dramatice şi a ajuns o mică dramă populară, care şi-a păstrat caracterul critic iniţial şi a adăugat noi valori, a devenit o producţie dramatică însoţită de muzică şi dans, susţinută de personaje diferenţiate, care acţionau interpretînd roluri.

Organizarea acestei manifestări era destul de dificilă; de aceea, cu cîteva săptămîni înaintea sărbătorilor de iarnă se constituiau colective cu atribuţii de ordin artistic şi administrativ, numite, în unele regiuni, „toane".

În Muntenia s-a bucurat de mare circulaţie *Brezaia,* o variantă a *Caprei.* Cu un acoperămînt foarte viu colorat, chiar bălţat, şi deasupra cu un cap de animal sau de pasăre, *Brezaia* era însoţită de „moş", personaj costumat şi mascat sau machiat cît mai caraghios. „Moşul de brezaie" însoţea Brezaia făcînd fel de fel de comicării, legîndu-se mai ales de femei şi copii, permiţîndu-şi unele obscenităţi. *Brezaia* ca şi *Capra,* se îmbolnăvea şi moşul o jelea în chip comic şi uneori vulgar, în acompaniamentul lăutarului care de obicei îi însoţea. Spre deosebire de *Capră Brezaia* avea, în general, caracter distractiv.

În regiunile din nordul ţării a persistat o variantă străveche în care *Capra* pare deţinătoarea unor forţe magice. Acolo îmbrăcămintea caprei se

făcea cu ţesături ce au stat o vreme sub saltelele unor femei care au născut băieţi, ceea ce aminteşte de cultul fertilităţii, cu atît mai mult cu cît practica era făcută să aducă belşug la casele unde se executa jocul.

Manifestări folclorice asemănătoare cu *Capra* sau *Brezaia* se întîlnesc şi la alte popoare.

CĂLUŞARII

Este o manifestare care la noi datează, probabil, din timpul orînduirii sclavagiste şi, după cît se pare, în trecut a avut caracter dramatic. Azi, *Căluşarii* reprezintă unul dintre dansurile care au făcut să meargă departe faima folclorului românesc. În trecut, *Căluşarii* întruchipau personaje cu anumite simboluri, se supuneau unor legi proprii. În general, organizarea, ca şi desfăşurarea jocului aveau caracter mistic pregnant, dar şi dramatic.

Căluşarii, tineri posesori ai unor aşa-zise taine în ceea ce priveşte dansul, cunoşteau figuri nenumărate, o sută sau chiar peste sută. La un semn al vătafului lor, puteau să o execute pe oricare, ceea ce dădea reprezentaţiei extraordinar dinamism şi mare varietate. Pe atunci, jocul căluşarilor era bogat în elemente dramatice; el începea în jurul unui steag, însoţit de strigătul „Pe ea", apoi, unul dintre căluşari se repezea, smulgea steagul din pămînt şi se îndrepta către un loc mai adăpostit. Ceilalţi fugeau după el pentru a-i lua steagul, care se vede că simboliza ceva foarte de preţ, şi începea lupta cu săbiile sau toiegele.

Ion Heliade Rădulescu considera că manifestările căluşarilor nu sînt străine de jocul legendar care se spune că a fost creat de romani pentru atragerea Sabinelor. În acest sens, este de semnalat existenţa în joc a unui mut, adică a unui jucător care, sub jurămînt, se angaja să nu vorbească atîta vreme cît dura perioada dansurilor căluşăreşti, păstrînd astfel simbolic un secret de mare importanţă. Costumaţia lor strălucitoare, făcută să atragă, figurile nenumărate, de natură să impresioneze, ar putea argumenta pentru plauzibilitatea celor susţinute de Heliade.

Căluşarii reprezintă, în orice caz, o manifestare cu antecedente străvechi, iniţial cu elemente mistice, cu practici brutale care duceau pînă la crime, justificate prin legile nescrise ale căluşarilor. Aceste elemente au dispărut, azi fiind un dans al bărbăţiei şi optimismului, care cere calităţi deosebite, muncă foarte multă, adevărată virtuozitate.

Dansuri asemănătoare se întîlnesc şi la popoarele din sudul Dunării, în sudul Italiei şi în Spania, ceea ce pledează pentru originea latină. La noi, jocul are continuitate, fiind amintit de Dimitrie Cantemir şi de alţi scriitori care s-au ocupat de poporul român şi de viaţa lui din urmă cu sute de ani.

Scanned with OKEN Scanner

CUCII

Cu origine de asemenea străveche, cu caracter dramatic şi magic, erau *Cucii*, care, cu vremea, au rămas manifestare cu caracter doar spectacular. Semnificaţiile rituale s-au pierdut, au pătruns elemente de satiră socială, s-a lărgit mult sfera participanţilor şi, totodată, a celor prin care sau împotriva cărora, prin improvizaţii cu adresă la oameni şi evenimente cotidiene, se putea exercita satira. În continuu proces de transformare, *Cucii*, manifestare amplu studiată de cercetătorul Romulus Vulcănescu, şi-au pierdut caracterele dramatice şi au ajuns manifestări carnavaleşti la care participă aproape tot satul.

Măştile folosite în teatrul folcloric aveau diferite semnificaţii, fie că însoţeau travestiuri totale sau parţiale, fie că reprezentau oameni sau animale. Pe vremuri, ele erau făcute numai din anumite materiale şi chiar confecţionarea pretindea un ritual. O dată ce elementul magic-ritual a fost eliminat în procesul de cunoaştere a vieţii, măştile au rămas doar ca modalităţi, simple elemente ale unui spectacol, amuzante prin ele însele şi fără nici un fel de semnificaţie magică. În acest sens, *Cucii* sînt reprezentaţi de oameni îmbrăcaţi în haine obişnuite, cel mult cu unele adaosuri de natură să impresioneze şi cu faţa acoperită.

ALTE MANIFESTĂRI

Manifestările legate de nuntă, pline de pitoresc şi farmec, sînt jocuri ale tinereţii, bucuriei şi speranţelor. Elementele de spectacol nu lipsesc; vorniceii, de exemplu, devin pentru o vreme trimişii fiului de împărat, ai mirelui adică; ei cer fata, asemănată cu o sprintenă căprioară ascunsă în casa la care au venit, o cer cu binele, dar, totodată, arată că, de nu le va fi dată de bună voie, o vor lua „cu de-a sila".

În ziua nunţii, mirele, însoţit de un adevărat alai, se îndrepta spre casa socrilor; la oarecare distanţă de casă se oprea şi înaintau din nou vorniceii, care se întîlneau cu vorniceii miresei, glumeau, se luptau tot în şagă şi apoi primul vornicel rostea oraţia. Urmau ceremonia nunţii şi o serie întreagă de manifestări cu caracter de spectacol.

Sărbătorile anului, momentele de răgaz i-au prilejuit românului şi alte manifestări în care se întîlneau elemente de spectacol. Sînt zile în care omul petrece şi se bucură, îşi întocmeşte planuri, face bilanţul celor realizate şi gîndeşte la cîte mai sînt de făcut. Acestea, de obicei, nu aveau aspectul unor probleme individuale, fericirea şi belşugul nefiind chestiuni strict personale, în măsura în care ele depindeau de factori mai generali. De aici dorinţa de împărtăşire, urările şi, în ultimă instanţă, *colindele*.

Scanned with OKEN Scanner

Manifestările cu elemente de spectacol legate de diversele sărbători ale anului sînt străvechi; astfel erau cele legate de *Brumalii, Saturnalii, Calendae, Dionysii.* Asemenea obiceiuri au cunoscut și oamenii aflați în vechime pe teritoriul patriei noastre. Apare grăitoare, de altfel, filiația lingvistică a colindului, care derivă de la amintitele *Calendae.* Adevăratul colind-urare este cel legat de Anul nou și are caracter laic, spre deosebire de cele din zilele Crăciunului, datorate imixtiunii bisericii.

Cu o foarte veche origine care pornește dintr-o firească și omenească tendință, se impune legarea de sărbătorile Anului Nou a *Pluguşorului,* cel mai interesant și mai reprezentativ dintre colindele românilor. „*Calendaele*" romane au dat impulsul care a dus la crearea unei producții cu caracter întru totul autohton prin conținutul său și prin formele de manifestare. Aducînd probleme de primă importanță pentru poporul nostru, cum erau cele legate de muncile agricole, *Pluguşorul* reprezenta urarea cea mai caldă și mai apropiată sufletește celor mulți. Era o mărturisire colectivă, o sărbătoare a optimismului; ea reprezenta visul de bine și belșug țesut de oameni an după an, de-a lungul secolelor, un vis în care ogorul trebuia să dea „pai ca trestia" și „spic cît vrabia", în care omul să-și ducă belșugul acasă în 12 care, la vederea cărora să se înspăimînte și moara.

Motivul de mai sus este prezent în aproape toate variantele, în forme care de care mai frumoase, mai artistic exprimate. Urarea propriu-zisă prilejuia un adevărat spectacol, deoarece *Pluguşorul* presupune existența unui buhai, în ale cărui mugete, însoțite de sunetele tălăngilor și pocnetele harapnicelor, se urează. Efectele sonore au rol deosebit, deoarece colindul se rostește la fereastra casei celui căruia i se urează.

De sărbătoarea Anului nou este legată și *Sorcova,* urare a copiilor, care o spuneau avînd în mînă un buchet de fire verzi sau de flori. Era puțin complicată, dar emoționantă prin puritatea urărilor. Cine nu-și aduce aminte de:

Sorcova, vesela
Să trăiți să-mbătrîniți
Peste vară, primăvară
Ca un păr, ca un măr,
Ca un fir de trandafir
Tare ca piatra
Iute ca săgeata
Tare ca fierul
Iute ca oțelul
La anul! Și la mulți ani!

La Anul nou aveau loc multe alte manifestări spectaculare cu caracter diferit: *Nunta țărănească, Malăncile* etc., alături de toate cele amintite sau descrise.

Cu aceasta s-a încheiat discuția asupra unui capitol important al teatrului românesc în evoluția sa, teatrul cu caracter folcloric și manifestările de natură spectaculară. Nu vor fi reluate discuțiile legate de semnificația și valorile teatrului popular, deoarece în bună măsură au fost

abordate şi poate elucidate în cursul expunerilor. În privinţa răspîndirii trebuie să se arate că nu este aceeaşi în toate regiunile ţării, că aceste manifestări au avut loc mai cu seamă în regiunile cu mai mare stabilitate, cu relativă bunăstare şi independenţă, în primul rînd în regiunile subcarpatice, de o parte şi de alta a munţilor noştri.

În încheiere trebuie însă subliniat rolul important pe care l-au avut producţiile folclorice pentru dramaturgia românească, mai ales la începuturile sale. De asemenea, trebuie subliniat faptul că producţiile folclorice cu caracter teatral şi manifestările de natură spectaculară au persistat şi în alte orînduiri, evoluînd şi adaptîndu-se, că în zilele noastre se creează un folclor nou, prin care poporul cîntă bucuria de a trăi în zilele socialismului şi recunoştinţa faţă de Partidul Comunist Român, sub a cărui conducere îşi făureşte viaţa nouă. Sînt de semnalat în acest sens creaţii deosebite mai cu seamă în domeniul liricii şi al epicii populare.

INDICAŢII BIBLIOGRAFICE ŞI NOTE

1. În T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova,* Iaşi, 1915, Vol. I, p. 74, după *Descrierea Moldovei,* Iaşi, 1851, Ediţia II, p. 288. În *Descrierea Moldovei,* Bucureşti, 1956, Editura de Stat pentru literatură şi artă, în capitolul intitulat *Despre religia moldovenilor,* la p. 270: „În vremea verii cînd semănăturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la ţară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămaşă făcută din frunze de copaci şi buruieni. Toate celelalte copile şi copii de aceeaşi vîrstă o urmează şi o duc jucînd şi cîntînd prin împrejurimi; iar oriunde sosesc, babele au obicei de la toarnă apă rece pe cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam aşa: „Paparudo! Sui-te la cer, deschide-i porţile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grîul, meiul şi altele".

2. *Getica, o protoistorie a Daciei,* Bucureşti, 1926, pp. 144—145.

În *Anabasis,* VI, 1, 5, Xenofon scrie: „După ce s-au făcut libaţii şi (grecii) au cîntat peanul, s-au ridicat mai întîi tracii şi au dansat, înarmaţi, în sunete de flaut. Ei făceau sărituri mari, cu agilitate, şi (totodată) se foloseau de cuţite. În cele din urmă, unul dintre dansatori se loveşte de celălalt, în aşa fel ca să li se pară tuturora că omul a fost străpuns; iar acesta cade cu dibăcie." După *Izvoare privind Istoria României,* Bucureşti, 1964, Editura Academiei Republicii Populare Române, p. 97.

3. Irina şi George Franga, *Figurine de actori şi măşti de teatru în epoca elenistică,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* Bucureşti, 1958, Nr. 2.

4. *Op. cit.,* p. 92.

5. *Influenţa orientală asupra limbii şi culturii române,* Bucureşti, 1900.

6. Cf. T. T. Burada, *op. cit.,* p. 45.

7. Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial, Condica lui Gheorgachi, 1762,* (Studiu şi text), Bucureşti, 1939, p. 296.

8. *Ibidem.*

9. În T. T. Burada, *op. cit.,* p. 90.

10. În I. Massoff, *Teatrul românesc — privire istorică,* Bucureşti, 1961, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

11. T. T. Burada, *loc. cit.*
12. *Revista pentru istorie, arheologie și filologie,* I, 1882, p. 33, după T. Burada, *op. cit.*, vol. I., p. 8.
13. *Literatura populară română,* București, 1883, p. 492.
14. M. Kogălniceanu, *loc. cit.*
15. *Loc. cit.*, p. 109, repr. de T. T. Burada în *op. cit.*, pp. 24—25.
16. *Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei românilor,* în: *Scrieri alese,* București, 1955, Editura de Stat pentru literatură și artă, p. 33.
17. *Poezii populare ale românilor,* București, 1908.
18—19. În lucrarea citată anterior Alecsandri scrie, printre altele, la p. 3: „Într-un șir de mai mulți ani m-am ocupat cu adunarea și coordonarea poeziilor poporale din Țările Românești și am parvenit a forma o culegere prețioasă de balade, de legende și de felurite cîntece improvizate de poporul Român, în orele sale de suferință sau de veselie, de cădere sau de mărire. O parte din acele *pietre scumpe a comorii geniului Românesc* au fost scoase la lumină și traduse în limbile franceză, engleză și germană". La p. 9: „Comori neprețuite de simțiri duioase, de idei înalte, de notițe istorice, de crederi superstițioase, de datini strămoșești, și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine, *poeziile noastre poporale compun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină, ca un titlu de glorie pentru națiа Română*". (s.n.)
20. *Loc. cit.*
21. *Op. cit.*, p. 33.
22. *Op. cit.*, p. 6.
23. *Op. cit.*, p. 33.
24. Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români,* Partea I, București, 1897, p. 25.
25. *Irozii, Păpușile, Teatrul țărănesc al vicleimului. Scaloianul și Paparudele,* București, 1941, p. 42.
26. *Ibidem.*
27. Brăiloiu C. și Stahl H., *Vicleiul din Tîrgu Jiu,* București, 1936, p. 4.
28. D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 25.
29. În T. T. Burada, *op. cit.*, p. 45.
30. *Istoria literaturii române,* I, București, 1964, Editura Academiei Republicii Populare Române, p. 77.
31. Mihai Pop, *Măștile de lemn din Bîrsești-Topești,* în *Revista de folclor,* Nr. 1, 1958, p. 10.
32. *Ibidem.*
33. *Teatrul popular românesc* în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* 1957, Nr. 6, pp. 485—562.
34. *Ibidem.*
35. *Loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul românesc modern

Scanned with OKEN Scanner

6.

Primele spectacole

În Țările Române, pe plan economic și social, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea s-au caracterizat printr-o evidentă destrămare a orînduirii feudale și o creștere accentuată a unor fenomene cu caracter capitalist.

În ansamblul acestor condiții istorice, lupta maselor țărănești, contradicțiile din chiar sînul boierimii, precum și existența unei intelectualități progresiste au ajutat la afirmarea politică și culturală a unei noi clase. În același timp, lupta ținteа afirmarea națională, unirea și independența și se îmbina cu cea antifeudală, obiective care interesau masele largi ale poporului și le mobilizau, căpătînd astfel o puternică bază, semnificații și perspective care mergeau pînă la eliberarea socială. Aceste dominante ale procesului formării ideologiei naționale i-au dat coloratură specifică și originalitate pe care influențele firești ale culturii europene nu le-au afectat în esență.

În acest proces, bogat în implicații și contradictoriu, și-au definit poziția față de cultură clasele și păturile sociale care în mod practic aveau acces la ea. Manifestări culturale au emanat și de la protipendadă; ele însă purtau pecetea ideologiei ei. Burghezia în ascensiune promova idei noi, progresiste în raport cu cele ale protipendadei, limitate totuși din punctul de vedere al celor mai largi mase. Pe poziții înaintate s-au aflat și o serie de reprezentanți ai păturilor micii boierimi și boierimii de mijloc. Și unii, și ceilalți erau integrați procesului progresist al vremii, alimentat, acum ca și altădată, în primul rînd de revolta maselor largi. Aceasta a făcut ca în cultură și artă să se simtă un puternic suflu de generozitate.

Culturii naționale în formare i-a revenit un rol foarte însemnat în susținerea proceselor de transformare determinate de apariția și afirmarea noilor forțe economice și sociale. Pentru cei prezenți în viața culturală din primele decenii ale secolului trecut și care au creat valori în cultura românească, nu era un secret faptul că activitatea creatoare

culturală însemna angajarea în lupta pentru pregătirea unei stări de spirit favorabile schimbărilor devenite imperios necesare. Ei au avut de la început sau au cîştigat pe parcurs conştiinţa înaltei misiuni a culturii, împotriva ideologiei retrograde şi a opoziţiei reacţionare.

Prin teatru, formă largă şi eficace de răspîndire a ideilor progresiste şi de culturalizare, puteau fi aduşi către o nouă şi justă posibilitate de înţelegere a faptelor şi o dată cu aceasta orientaţi spre o nouă atitudine cei care nu ştiau încă „a scrie şi citi", dar care erau chemaţi să joace un important rol istoric.

LIMBA ROMÂNĂ PE SCENELE TRANSILVANIEI

Cronologic, întîietatea în procesul apariţiei teatrului românesc aparţine Transilvaniei, unde — după cîte ştim pînă azi — au avut loc primele spectacole în limba română.

Chiar înainte de 1755 — data primei încercări teatrale demne de luat în seamă — existaseră manifestări cu caracter teatral: dialoguri, cîntece şi producţii coregrafice legate de aşa-zisul teatru şcolar. Se ştie, de exemplu, că în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea, într-o piesetă prezentată la colegiul unitarian din Cluj se găseau „amestecate fraze româneşti". Tot la Cluj, la liceul iezuit, elevii au prezentat prin 1709 scenete în patru limbi, între care în limbile latină şi română. În 1755, profesorul Grigore Maior şi învăţătorii Vasile Neagoe-Orbul şi Zaharia de la gimnaziul din Blaj au început acţiunea pentru înfăptuirea „primei scene stabile româneşti". După cum se consemnează în *Istoria României**, ei au pregătit tinerii „pentru un «exercitium» de teatru, o variantă schematică a dramei populare *Irozii*".

Ca urmare, în decembrie 1755 şi în ianuarie 1756, a avut loc spectacolul numit *Comoedia ambulatoria alumnorum*, la care a asistat şi public din-afara şcolii şi cu care elevii au întreprins un turneu, încheiat cu succes moral şi material, la: Sebeş, Alba-Iulia, Vinţul-de-Jos şi în alte localităţi.

Comoedia ambulatoria alumnorum a însemnat un spectacol cu caracter mai mult muzical şi de varietăţi, în legătură cu care dă preţioase informaţii Al. Lupeanu-Melin. Spectacolul a ieşit şi prin conţinutul său din sfera „de colegiu"; pe scenă se suna din bucium sau din goarnă şi, pe lîngă episcopi sau îngeri, apăreau în faţa spectatorilor multe alte personaje în situaţii amuzante. Tinerii interpreţi erau îmbrăcaţi „după obiceiul comedianţilor", împodobiţi foarte, chiar cu odoare bisericeşti. Condus regizoral de „canonicul" Vasile Neagoe-Orbul, spectacolul — după cum

* Editura Academiei R.P.R., Vol. III, Bucureşti, 1964, pp. 559—560.

Scanned with OKEN Scanner

consideră I. Massoff în lucrarea citată — a avut succes „enorm în popor". Există date şi despre o altă reprezentaţie, din anul 1761.

Asemenea manifestări au avut loc şi la alte şcoli româneşti, la Beiuş, de pildă sau la Oradea. Spectacolul de la Blaj din 1755 apare însă important cu deosebire deoarece este primul de amploare şi totodată primul care a ieşit din şcoală prin amintitul turneu. Astfel a fost urmărit „cu admiraţie" de un public mult mai larg decît cel care participa la spectacolele din cadrul şcolilor, public care avea nevoie de teatru în limba română, după cum o dovedea afluenţa la spectacolele prezentate în diferitele localităţi transilvane.

Datele de care dispunem pînă acum arată că Blajul a continuat să aibă întîietate în domeniul spectacolelor prezentate de români. G. Bariţiu relatează că în 1825 s-a jucat de către şcolari, în limba latină, *Aulularia* de Plaut. În 1833 a apărut la Colegiul reformat din Aiud şi a fost probabil reprezentată mai înainte, la Blaj, *Drama pastorală*. Este o piesetă în versuri, într-un act, de Timotei Cipariu, cu două personaje: Damon, un bătrîn păstor, orb, şi Phileta, feciorul său. Scrisă în versuri, într-o frumoasă limbă românească, este, din păcate, lipsită de dramatism.

Pe lîngă activitatea legată de şcoli trebuie să o menţionăm pe aceea dusă de diletanţii din Oraviţa. Pentru aceştia, spre a beneficia de o viaţă culturală mai bogată, ingineri, lucrători, funcţionari şi comercianţi din oraşul bănăţean şi din localităţile vecine au hotărît să construiască un teatru. Astfel, *Teatrul din Oraviţa*, primul teatru zidit cu scopul de a adăposti şi spectacole în limba română, s-a inaugurat în 1817 şi a cunoscut atît reprezentanţii în limba noastră cît şi în alte limbi.

A existat şi un teatru special clădit la Arad, datînd din 1818 sau poate chiar cu un an mai înainte. Acest edificiu a adăpostit vreme îndelungată spectacolele româneşti date în beneficiul şcolii normale, care începuseră a fi prezentate încă din 1815.

Cele mai vechi reprezentaţii teatrale prezentate pe teritoriul ţării noastre în perioada modernă sînt cele în limba germană. De mişcarea teatrală în limba germană din Transilvania este legată şi amenajarea în ţara noastră a primului edificiu destinat unui teatru, clădirea din Sibiu, inaugurată în 1788. Ea se datorează tipografului Martin Hochmeister „din îndemnul şi cu cheltuiala căruia s-a amenajat la Sibiu, în 1887—1788, o sală de teatru încăpătoare, unde se vor prezenta piese de Schiller (*Hoţii*) şi de Lessing (*Minna von Barnhelm*), dar şi de Shakespeare, Molière şi Goethe", după cum se arată în mai înainte citata *Istorie a României*. În Transilvania au avut loc şi reprezentaţii teatrale în limba maghiară, începînd mai cu seamă din secolul al XVIII-lea, pentru ca la începutul secolului al XIX-lea să se fundeze chiar un teatru maghiar la Cluj. Este rezultatul condiţiilor infinit mai bune pe care le-au avut reprezentanţii acestor minorităţi naţionale faţă de majoritatea românească.

Uneori, în procesul constituirii teatrelor naţionale, între români, germani, maghiari sau reprezentanţi ai altor minorităţi a existat o colabo-

Scanned with OKEN Scanner

rare fructuoasă în domeniul teatrului. Au fost realizate spectacole cu subiecte românești în limbile germană și maghiară și spectacole în limba română ale trupelor germane și maghiare, interesate de multe ori propagandistic și totdeauna comercial.

La Brașov, în 1815, în sala *Redutelor,* trupa germană a lui Iohann Gerger a jucat în limba română spectacolul *Vecinătatea periculoasă* de August Kotzebue. S-ar putea ca această trupă să fi reprezentat în 1816 și piesa *Traian și Loghin sau Cucerirea Daciei* de Cristian Heiser. O trupă germană a reprezentat *Pădurea Sibiului,* localizare împănată cu unele elemente de natură să-i dea și specific românesc. Aceeași piesă se pare că a fost reprezentată prin 1830 în limba maghiară, în cadrul unui spectacol care se încheia cu dansuri românești din Hațeg.

După mișcarea revoluționară condusă de Tudor, o trupă germană a prezentat la Brașov un balet de ocazie, intitulat *Die Flucht der Bojaren.* Peste cîtva timp s-a prezentat alt balet, probabil de aceeași factură, dar destul de echivoc, avîndu-i ca eroi pe Horia și Cloșca „în cîrciumă".

Teatrul românesc în Transilvania a apărut în procesul de afirmare națională; el a rezultat din necesitate și a demonstrat posibilități. Reprezentațiile în limba română susținute de trupele străine în Transilvania au fost rezultatul nu al unei întîmplări, ci al unui proces istoric, românilor nemaiputîndu-li-se contesta capacitatea creatoare și nici dreptul la o viață culturală proprie.

Lupta pentru afirmarea teatrului românesc a continuat în Transilvania și a avut de biruit numeroase piedici, mai multe decît în celelalte țări surori, Moldova și Țara Românească, cu care s-au întreținut legături permanente prin vizite ale animatorilor transilvăneni la București și Iași, unde urmăreau spectacolele și de unde aduceau piese. Mai tîrziu, marii actori din România au susținut îndelungate turnee în Transilvania și Bucovina, acțiuni importante de luptă pentru afirmarea națiunii române oprimate în Imperiul austro-ungar.

PRIMELE SPECTACOLE ÎN LIMBA ROMÂNĂ ÎN MOLDOVA

Din conștiința rolului ce-i revenea teatrului românesc în procesul de afirmare națională s-a născut la Iași primul spectacol în limba română. Inițiatorul a fost Gheorghe Asachi, cărturar cu vederi înaintate, avînd alături cîțiva tineri din familiile Ghica și Sturdza.

Spre a nu pune la prea grea încercare posibilitățile de înțelegere și exprimare artistică ale diletanților și nici ale publicului, animatorul s-a

Scanned with OKEN Scanner

îndreptat către pastorala într-un act *Mirtil şi Chloe**, dramatizată de Florian după Gessner, lucrare de factură mai modestă, pe care a prelucrat-o în limba română. Este de remarcat că Asachi s-a îndreptat către această pastorală şi cu gîndul la efectul pe care-l va produce aducînd o piesă de teatru în limba română şi pe interpreţi în costume naţionale.

Datorită lui Burada se ştiu destule despre evenimentul de la 27 decembrie 1816, cînd, în casele lui Costache Ghica, peste drum de Mitropolia din Iaşi, s-a prezentat primul spectacol în limba română. Tînărul Asachi avusese grijă să adapteze sala nevoilor spectacolului, ba, mai mult, să angajeze chiar „un pictor de teatru şi un maşinist". Rezultatul muncii pictorului a fost o surpriză emoţionantă: pe cortina principală spectatorii au găsit zugrăvită o scenă simbolică, pe Apollo, cu muzele, întinzînd mîna Moldovei. Era o chemare . . .

În Moldova, înaintea primului spectacol de teatru în limba română, au existat unele reprezentaţii în limbi străine. Aşa, de exemplu, a trecut pe la Iaşi o trupă germană în drum spre Rusia. Această formaţie a dat spectacole în iarna anului 1795, atîta vreme cît a fost oprită în marele oraş moldovean de timpul nefavorabil călătoriei. Prin 1806 se vorbeşte despre o altă trupă germană, dar prima formaţie teatrală cu o activitate mai îndelungată la Iaşi a fost trupa rusă condusă de antreprenorul italian Gaetano Madji. Formaţia a susţinut, vreme de doi ani (1810—1812), spectacole în faţa militarilor ruşi aflaţi atunci la Iaşi.

La sfîrşitul anului 1812 a început să dea spectacole — după cît se pare muzicale — o formaţie aflată sub conducerea unui antreprenor german. Se mai relatează despre reprezentaţiile, în limba greacă sau franceză, prezentate de elevii şcolii particulare a dascălului Kiriac sau de către cei de la Govdala şi Cuculi. Elevii de la şcoala lui Kiriac au realizat spectacole cu *Moartea lui Caesar* de Voltaire şi *Junius Brutus* de Alfieri.

Toate aceste manifestări teatrale, mai ales cele prezentate de elevii şcolilor particulare, au avut darul să stimuleze interesul nostru pentru teatru şi să grăbească apariţia spectacolelor teatrale în limba română.

Spectacolul realizat prin strădaniile lui Asachi a demonstrat de pe scenă posibilităţile limbii româneşti. Protipendada pretindea că limba română nu poate fi decît mijloc de înţelegere cu slugile, că „ahturile inimii" şi gîndurile „subţiri" nu-şi puteau găsi veştmînt decît în limbi străine. Era o încercare de a discredita limba poporului, căutîndu-se şi pe această cale să se stăvilească desfăşurarea faptelor pe care principala pătură profitoare le vedea potrivnice intereselor ei.

Pentru ca oamenii să poată cunoaşte şi să-şi însuşească ideile şi simţămintele fixate pe calea cuvîntului scris trebuiau să ştie să citească, spunea un om de cultură din acea vreme, gîndind cît de puţini erau cei ce ştiau să scrie şi să citească. Prin teatru se puteau împărtăşi de la „cele ale veacului" toţi cei care ştiau şi simţeau româneşte, iar puterea convingătoare a modului dramatic, concluziile transmise pe calea specific emoţională erau de o mare eficacitate. Aşa stînd lucrurile, era

* În *Începuturile teatrului românesc*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963, pp. 51—64.

firesc ca pentru afirmarea teatrului să se militeze cu pasiune; în acelaşi timp, împotriva lui să se ridice elementele reacţionare care îşi simţeau ameninţate poziţiile şi prin ideile transmise de pe scenă. De altfel, este remarcabil că aproape toate personalităţile culturale proeminente din prima jumătate a secolului al XIX-lea s-au ocupat de teatru. Dramaturgi, actori, animatori, traducători şi îndrumători, ca: Gh. Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Iancu Văcărescu, Cezar Bolliac, Costache Aristia, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Costache Caragiale şi alţii, au adus contribuţii de seamă la propăşirea teatrului românesc, pe care, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, oficialităţile vremii l-au ignorat, atunci cînd nu l-au urmărit cu ostilitate. Ignorarea priveşte faza de început; pe măsură ce teatrul s-a afirmat în slujba ideilor înaintate, dominantă a devenit ostilitatea.

Asachi şi-a dat seama de „întreprinderea, pe atunci *sumeaţă,* [de] a face o breşă în acea străinomanie, adresînd limba patriei cătră inimi patriotice“[1]. Chiar dacă la primul spectacol, ca şi la următorul, a biruit entuziasmul celor mînaţi de sentimente patriotice, nu peste multă vreme el personal şi în general ideea teatrului în limba română n-au găsit bunăvoinţă la cei care n-aveau nici un interes ca începutul, atît de promiţător, să fie dus mai departe. Iar „muza modestă“, care, cum spune Asachi în *Prefaţă* la *Mirtil şi Chloe,* „s-au fost învăscut în veşminte cîmpene“[2] în scurtă vreme a încetat să mai existe pentru o perioadă destul de îndelungată.

Deşi lui Asachi i s-a atras atenţia de către domn că acţiunile sale dăunează formării caracterelor fiilor de boieri, el n-a renunţat totuşi. Din păcate, clasa pentru teatru pe care o iniţiase pe lîngă cea de muzică la şcoala de la „Trei Ierarhi“ nu a putut funcţiona, deoarece alte probleme urgente l-au făcut pe iniţiator să nu se mai poată ocupa de ea.

Spectacolul memorabil de la 27 decembrie 1816 a fost primit cu mare bucurie de oamenii progresişti. Nu povestea puerilă, nici conţinutul vag moralizator al piesei au constituit cauzele acestei primiri, ci faptul că s-a prezentat un spectacol în limba română. Amintindu-şi efectul avut de această reprezentaţie, Asachi scria despre participanţi că „inimile li s-au încîntat şi auzul au început a se domestici cu limba ce pînă pe atunci o numeau dialect“[3].

Mai tîrziu, Asachi avea să adreseze în versuri mulţumiri celor ce i-au fost alături şi în primul rînd interpreţilor: Elenei Subin, născută Ghica, interpreta păstoriţei Chloe, tînărului G. Ghica, interpretul păstorului Mirtil, şi lui Costache Sturdza, interpretul rolului lui Lizis. Versurile lui Asachi exprimau emoţionanta realitate a primului spectacol în limba română, în Moldova, cu toate semnificaţiile şi implicaţiile sale, îi elogiau pe cei care rostiseră de pe scenă frumoasa noastră limbă:

Nobili, voi, de neam şi cuget, sfărmînd a sale fere,
Vorbit-aţi întîi c-acia ce ne dau pîne şi miere,
Şi-n idilu acest vădit-aţi c-a lor inimi nu sînt mute
La respect, la cunoştinţă, la amor şi la virtute.

Scanned with OKEN Scanner

Această piesă, numai într-un act şi doar cu trei personaje, dar care demonstra posibilităţile literar-artistice ale limbii române şi făcea să triumfe o idee progresistă, era firesc să fie dătătoare de mari speranţe. Era un început care trebuia dus mai departe.

Închinarea versificată a lui Asachi se încheia cu speranţa de care erau animaţi iniţiatorii şi sugera perspectiva:

Picătura, deşi mică, ce pe-o stîncă picurează
Face rîului o cale, care după ea urmează[4].

A doua „picătură", menită să facă „rîului o cale", a fost o valoroasă şi dificilă tragedie în cinci acte a lui Voltaire, intitulată *Alzira*. Iniţiatorii, încurajaţi de primirea caldă făcută celei dintîi piese în limba română şi dorind să grăbească propăşirea culturii naţionale, s-au îndreptat, cu toate dificultăţile care priveau interpretarea şi montarea, către o lucrare dramatică de certă valoare. Este un moment calitativ superior primului, care îi arată interesaţi nu numai de faptul că vor spune ceva în limba română, ci şi de ceea ce vor spune. Este un fapt cu semnificaţii ce se cuvin consemnate, căci, după ce prin *Mirtil şi Chloe* se făcuse primul pas pe carea spectacolelor în limba română, adică a afirmării culturii naţionale şi prin teatru, *Alzira* înseamnă un prim act prin care teatrul în limba română va participa la frămîntările politico-sociale ale timpului. Lucrarea lui Voltaire nu ajunsese întîmplător pe tînăra scenă ieşană, ci fusese aleasă pentru ideile sale nobile.

Pînă să se formeze rîul despre care se vorbeşte în versurile lui Asachi a trebuit să treacă destul de multă vreme. De la aceste spectacole, susţinute de entuziaşti care mai înainte de toate demonstrau că se poate face teatru în limba română, şi pînă la existenţa unei mişcări teatrale româneşti în Moldova au trecut aproape 20 de ani. Frageda mlădiţă care era teatrul românesc în acea vreme ar fi avut nevoie de un sprijin mai ferm, de un ajutor substanţial, pe care numai statul l-ar fi putut da. Ajutorul a fost dat, nu însă teatrului românesc, ci trupelor străine, ale căror spectacole, în general de divertisment, nu puteau fi urmărite decît de un număr restrîns de spectatori.

Faţă de teatrul românesc, autorităţile feudale au arătat ostilitate; în raporturile cu trupele străine i s-a rezervat locul de „cenuşereasă", dîndu-i-se doar rareori cîte un ajutor derizoriu. Totuşi, datorită străduinţei cărturarilor, patrioţi conştienţi de importanţa instituţiei teatrale în propagarea ideilor înaintate şi pregătirea stării de spirit favorabile schimbărilor revoluţionare, teatrul românesc a devenit, în preajma anului 1848, rîu cu ape limpezi şi bogate.

După spectacolele amintite se vorbeşte despre reprezentarea, prin anul 1818, tot în casele lui Ghica, a unor tablouri vivante susţinute de tinerii moldoveni. De asemenea, s-ar părea că în anii 1818—1819 au mai avut loc şi alte spectacole, de vreme ce Mihalache Sturdza, „epitrop al şcoalelor", a dat unui inginer o anumită sumă de bani pentru cheltuieli legate de teatru. Se ştie că în 1820 a prezentat spectacole la Iaşi o trupă condusă de Ghenzel sau Gayzel, care a susţinut reprezentaţii şi la Bucureşti. La Iaşi a avut loc spectacolul cu *Şcoala muierească* sau *Întîmplă-*

rile nopții „comedie în cinci despărțiri", tradusă din limba franceză de Boguslawski. *Școala muierească* era de fapt o localizare a lui Boguslawski după Molière, de vreme ce afișul arăta că acțiunea se petrece la Varșovia. Se mai vorbește pe la 1821 despre spectacolele unei trupe germane, iar pe la 1826 de cele ale unei trupe franceze de pantomimă.

Noi reprezentații în limba română au avut loc în cel de al patrulea deceniu al secolului trecut. Așa, de exemplu, la suirea pe tron a lui Mihail Sturdza s-au desfășurat o serie de spectacole, printre care mai important a fost cel cu piesa *Dragoș, întîiul domn al Moldovei* de Gh. Asachi, un mascat, dar evident omagiu adus recentului înscăunat. S-a jucat în 1834 un spectacol cu piesa *Serbare ostășească* de Matei Millo și tot în această perioadă Millo a prezentat pe scenă și a jucat el însuși în piesele sale: *Postelnicul Sandu Curcă* și *Poetul romantic,* lucrări care conțineau unele aspecte de critică socială. Spectacolele se prezentau de obicei în sala *Teatrului de Varietăți,* existent la Iași din 1832, cînd fusese amenajat pentru trupa franceză a fraților Foureaux.

În dezvoltarea sa, teatrul românesc a trebuit să biruie nenumărate greutăți obiective și altele înadins ridicate. Reîntors în Moldova la 1827, neobositului Asachi i-au trebuit aproape zece ani pînă să poată relua, în 1836, activitatea teatrală în limba română. Între timp, capitala nu fusese lipsită de reprezentații teatrale în limbi străine, adică în general de spectacole accesibile mai ales boierimii. Spectacolele au totuși meritul că au trezit gustul pentru teatru și mai ales că au stimulat „rîvna patriotică" a celor care erau preocupați de necesitatea constituirii unui teatru românesc. În repertoriul acestor formații se întîlneau și piese de reală valoare, iar printre actori interpreți remarcabili.

SPECTACOLE ÎN BUCUREȘTI LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

În Țara Românească, la București, primul spectacol public în limba română a avut loc în 1819, adică cu trei ani mai tîrziu decît în Moldova. El are în schimb meritul de a fi prezentat o piesă de excepțională valoare: *Hecuba* de Euripide, în traducerea lui Năneseu. O serie de cauze au întîrziat în Țara Românească apariția spectacolelor în limba română și unele condiții au favorizat un început cu o piesă de asemenea prestigiu.

În Țara Românească sînt cunoscute cîteva formații care au prezentat spectacole de teatru în limbi străine chiar la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și o serie de persoane care dădeau reprezentații de pantomimă, gimnastică, jonglerie sau circ. Astfel, pe la 1784, o trupă italiană a jucat „comedii italiene" la curtea lui Mihail Șuțu; tot cam în această perioadă

Scanned with OKEN Scanner

se pare că s-a clădit sau mai de grabă s-a amenajat un mic teatru în care ar fi jucat o trupă germană din Braşov.

Pe vremea lui Hangerliu, după ce apăruseră la curtea domnească, Theodor Blesiet, Francisc Bevilach şi Giovani Mueni, dansatori, cîntăreţi, gimnaşti şi, probabil, actori, au primit încuviinţarea să prezinte spectacole în întreaga ţară. Erau comedianţi care colindau oraşele făcînd de toate pentru mulţumirea publicului şi pentru a-şi duce traiul. Nici ei, nici cei care i-au precedat sau i-au urmat nu au fost actori interpreţi de roluri scrise, erau — să le zicem aşa — artişti de varietăţi.

Prin Ţara Românească au trecut şi a atras îndeosebi atenţia cu spectacole puţin obişnuite în acea vreme circul lui Mathieu (1793). Mai tîrziu, în anii domniei lui Caragea, a stîrnit mare interes la Bucureşti sasul Mathias Brody, cu teatrul său „optic", cum îl numeşte D. C. Ollănescu.

Pe vremea domniei lui Caragea (1812—1818), nu reprezentaţiile sasului Mathias Brody au însemnat, totuşi, evenimentul teatral principal, ci teatrul iniţiat de domniţa Ralu, fiica domnului.

Prezenţa domniţei Ralu la începuturile teatrului în Ţara Românească se cuvine consemnată. Se pare că teatrul pentru Ralu n-a fost un capriciu; totuşi, nu trebuie uitat faptul că mai întîi de toate ea vedea în teatru un element care putea să dea strălucire domniei lui Caragea. Domniţa dorea ca, asemenea monarhilor Apusului, tatăl său să se poată mîndri cu un teatru la curte.

Teatrul iniţiat de domniţa Ralu a constituit în cele din urmă un act — e drept limitat — de cultură, prin repertoriul care cuprindea fragmente din opere clasice sau din lucrări de valoare ale unor scriitori contemporani.

Teatrul acesta s-a aflat la început (1816—1817) chiar în interiorul palatului, dar în scurtă vreme s-a simţit nevoia unei săli de teatru corespunzătoare şi a fost amenajată clădirea cunoscută sub numele de *Teatrul de la Cişmeaua Roşie,* într-o piaţă aflată atunci pe Podul Mogoşoaiei, actuala Calea Victoriei. *Teatrul de la Cişmeaua Roşie* a fost clădirea care a adăpostit atît teatrul domniţei Ralu şi reprezentaţiile tinerimii greceşti, după fuga lui Caragea, cît şi primele spectacole de amploare în limba română. Clădirea teatrului, lungă de 18 stînjeni şi lată de 9, după cum relatează Nicolae Filimon în *Ciocoii vechi şi noi,* cuprindea sala de spectacole, camera afectată bufetului, odaia slugilor etc. Sala de spectacole dispunea de trei rînduri de loji şi un parter unde se aflau laviţe tapisate cu pluş. După un spaţiu foarte restrîns destinat orchestrei urma scena, pe a cărei cortină, ca şi pe aceea a scenei din Iaşi, se afla pictat Apollo cu nelipsita-i liră, cu deosebirea că aici zeul nu întindea mîna Ţării Româneşti, cum făcea la Iaşi cu Moldova.

În ceea ce priveşte construcţia şi înfăţişarea teatrului mai există relatări; ele sînt însă contradictorii şi ni se pare că cea mai apropiată de realitate îi aparţine lui Filimon, cu observaţie făcută ulterior de unii comentatori că cele trei rînduri de loji nu puteau fi suprapuse, ci în evantai şi cu rangurile în funcţie de aşezarea lor faţă de centru. Capacitatea era desigur modestă şi nu poate fi considerată decît ca exagerare afirmaţia secretarului lui Caragea că teatrul ar fi putut cuprinde o mie

Scanned with OKEN Scanner

de persoane. Un teatru pentru o mie de persoane va fi ridicat abia după revoluţia de la 1848, deoarece *Teatrul cel Mare*, viitorul Teatru Naţional din Bucureşti, fusese proiectat iniţial doar pentru cinci sute de locuri.

La 8 septembrie 1818 a avut loc pe scena *Teatrului de la Cişmeaua Roşie* premiera operei *Italiana în Alger* de Rossini, care însemna totodată primul spectacol de operă prezentat în Ţara Românească. Reprezentaţia a fost susţinută de trupa de operă şi dramă condusă de Iohann Gerger, care, în afară de spectacole muzicale, prezentate cu prioritate, a jucat în Bucureşti şi *Hoţii* de Schiller, *Emilia Galotti* de Lessing, *Faust* de Klingemann etc., unele poate chiar relativ adaptate în româneşte. Trupa lui Gerger a rămas în ţară după fuga lui Caragea din toamna lui 1818 şi a jucat pînă spre sfîrşitul primei jumătăţi a anului 1820.

După plecarea lui Caragea, în teatrul aflat în mahalaua Dîrvaşului se va juca şi în limba greacă un repertoriu de reală valoare, susţinut de tineri intelectuali greci mînaţi de idei progresiste. Aceşti diletanţi au fost conduşi de Costache Aristia.

Teatru în limba greacă s-a jucat şi înainte de acţiunea fiicei lui Caragea; ocazional, se pare, se dădeau reprezentaţii chiar spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea, prezentîndu-se cu precădere lucrări ale marilor tragici antici. Se relatează că s-ar fi jucat *Perşii* de Eschil, o piesă ale cărei corespondenţe cu realităţile acelor vremi făceau să fie un adevărat manifest împotriva jugului otoman.

Activitatea teatrală în limba greacă s-a desfăşurat la Bucureşti mai bine de un an, începînd din iarna lui 1819 şi pînă în primăvara lui 1820. În frunte au fost intelectuali ca Gheorghe Serurie, Mihail Hristaris şi înfocatul tînăr Costache Aristia, alături de Doctorul Formion, Alexandru Fornaras, Theodor Gazi şi alţii. Acestor animatori şi principali actori li s-au alăturat şi două femei române — una a fost Marghioala Bogdănescu şi alta consemnată doar cu numele de Elena. Ele au interpretat rolurile feminine, deţinute pînă atunci îndeosebi de Costache Aristia.

Tinerii greci au susţinut în sala de la *Cişmeaua Roşie* un repertoriu remarcabil, format, după cum scrie Nicolae Filimon în *Ciocoii vechi şi noi*, „tot din piese pline de patriotism, virtute, abnegaţiune şi ură în contra tiraniei“[5]. Neavînd încă piese scrise special în slujba cauzei lor, ei s-au adresat lucrărilor lui Voltaire şi Alfieri, care elogiau lupta pentru libertate, cîntau virtuţile umane, înfierau tirania de orice fel. Primul spectacol a fost prezentat la începutul lui decembrie 1818, cu piesa *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire, tradusă în limba greacă de M. Hristaris. Primirea de care s-a bucurat a fost deosebită, desluşindu-se de către cei prezenţi importanţa acţiunii iniţiate la acea dată. Printre spectacolele prezentate în Bucureşti se cuvin a mai fi reţinute: *Moartea lui Cezar* de Voltaire (1819), *Fedra* de Racine (1819) şi *Filip al II-lea* de Alfieri. Cu piesa din urmă, prezentată în mai 1820, s-a încheiat ciclul acestor spectacole. De-a lungul timpului au fost prezentate şi lucrări ale unor autori greci moderni: *Polixenia* de Iakovachi Rizo, *Moartea lui Patrocle* de A. Hristopulos.

Efectul spectacolelor, montate într-un cadru care în general respecta realitatea reprezentată de piesă, era deosebit de puternic. Nicolae Filimon

Scanned with OKEN Scanner

relatează despre una din reprezentaţiile cu *Moartea lui Iuliu Cezar* de Voltaire: „Succesul ei fu splendid, iar întipărirea ce lăsă în inima spectatorilor fu atît de mare, încît, după ieşirea din teatru, mulţi dintre elini întonau pe uliţe peanul răzbunării şi al morţii".[6] Teatrul susţinut de înflăcăraţii tineri, mulţi dintre ei avînd şi legături cu mişcarea eteristă, a avut o firească influenţă asupra mişcării teatrale româneşti în ceea ce priveşte repertoriul şi stilul patetic de interpretare, atît în acei ani cît şi mai tîrziu, la *Filarmonica*. Totodată, amintim că, la rîndul lor, tinerii greci primiseră ajutorul Marghioalei, soţia serdarului Dumitrache Bogdănescu, femeie care îndrăsnise să urce pe scenă. Se spune că Marghioala Bogdănescu ar fi prima femeie din Ţara Românească care a avut curajul să apară în faţa publicului, deşi se poate spune că şi domniţa Ralu a fost actriţă. În orice caz este fapt sigur că femeile nu prea îndrăzneau să urce pe scenă şi că nu de puţine ori rolurile feminine erau interpretate de bărbaţi.

PRIMELE SPECTACOLE TEATRALE PUBLICE ÎN LIMBA ROMÂNĂ LA BUCUREŞTI

În cadrul activităţii culturale a şcolii deschise de Gh. Lazăr la Sf. Sava, se pare că au fost prezentate în limba română fragmente din piese clasice. Era mai mult o acţiune menită să-i pună pe elevi în contact cu valorile culturii universale şi să-i obişnuiască cu o modalitate eficientă de educare a poporului. De activitatea teatrală de la Sfîntul Sava se interesa intelectualul cu vederi înaintate Iancu Văcărescu şi, chiar dacă nu s-a ajuns la spectacole întregi, pentru că nu existau traduceri integrale şi nici condiţii de punere în scenă, activitatea teatrală de aici a demonstrat posibilităţile limbii româneşti şi a îndemnat o dată mai mult la realizarea unor spectacole publice de amploare.

În anul 1819 a avut loc la Bucureşti primul spectacol public în limba română, prezentat cu tragedia *Hecuba* de Euripide, în traducerea lui A. Nănescu. Rolul titular a fost interpretat de Ion Heliade Rădulescu, care a fost totodată actor în travesti, sufleor şi, probabil, regizor. Ca şi în Moldova trebuie să remarcăm prezenţa în primul spectacol public în limba română a unuia din cei care, de-a lungul anilor, va aduce o contribuţie însemnată la constituirea mişcării teatrale româneşti.

Prin spectacolul cu *Hecuba*, ideea afirmării naţionale pe calea culturii s-a arătat din nou biruitoare.

Emoţia a fost generală datorită tuturor celor cîte erau legate de primul spectacol public în frumoasa limbă românească. Prologul, aşa numita *Odă lui Saturn* (intitulată: *La deschiderea teatrului întîiaşi dată în Bucureşti, în anul 1819*), scrisă cu acest prilej de poetul şi animatorul Iancu Văcărescu, reprodusă în *Curierul românesc* din 17 ianuarie 1830, con-

Scanned with OKEN Scanner

marea unor tineri interpreți talentați (C. A. Rosetti, Constantin Ollănescu, Iancu Florescu) i-au făcut pe animatori să treacă la realizarea unor spectacole mai mari și să le prezinte în fața unui public mai larg. Au închiriat o sală și la 20 aprilie 1830 s-a jucat *Ceasul de seară* de Kotzebue. Apoi s-au mai reprezentat în limba română scene din *Avarul* și *Amfitrion* de Molière.

Aceste reprezentații n-au fost privite cu ochi buni în condițiile de suspiciune manifestată în general față de acțiunile cu caracter național. La spectacolul cu piesa *Ceasul de seară* s-a organizat chiar o manifestație ostilă, dar atitudinea autorităților feudale autohtone sau așa-zise protectoare și a protipendadei servile nu a putut opri teatrul românesc din mersul său înainte. Mișcarea teatrală în Țara Românească a pornit din plin o dată cu primele spectacole ale elevilor *Școlii Filarmonicii*, în 1834.

Între timp, Țara Românească fusese vizitată de formații teatrale străine, printre care cele mai însemnate au fost trupa lui Eduard Kreiwig (1830), aceea a lui Müller și mai ales trupa fraților Foureaux (1831). Ultima a jucat multă vreme în Țările Române, în diverse formule. La început a fost trupă de circ, apoi de melodramă și, în sfîrșit, de vodeviluri și comedii. Fiind o vreme singura formație de teatru aflată în țările noastre, a jucat atît la București cît și la Iași. Trupele străine prezentau spectacole în general de divertisment, agreate de protipendada și autoritățile care le cultivau în dauna celor românești. Totuși, aceste spectacole au avut și rol pozitiv prin faptul că de la ele tinerii români au putut învăța destule în domeniul artei spectacolului și că la aceste reprezentații a început să se formeze parte din publicul care avea să aplaude primele reprezentații românești.

S-a încheiat astfel o perioadă din istoria teatrului nostru, aceea a primelor spectacole în limba română, reprezentații sporadice care au avut loc în condițiile și cu semnificațiile cunoscute. Ele rămîn importante pentru că au demonstrat posibilitățile limbii române și, totodată, pentru că au creat și verificat interesul și adeziunea publicului la această modalitate de culturalizare. I-a urmat perioada constituirii mișcării teatrale românești, realizată în Moldova și Țara Românească în cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut. După cum se va vedea, și în Transilvania, unde, în condițiile asupririi habsburgilor nu s-a putut constitui o mișcare teatrală românească profesionistă, s-a înregistrat o vizibilă intensificare a manifestărilor teatrale în limba română.

Scanned with OKEN Scanner

7.

Primele şcoli de teatru şi începutul activităţii teatrale organizate în limba română

SOCIETATEA ŞI ŞCOALA FILARMONICII

Creşterea forţelor de producţie capitaliste şi, în general, dezvoltarea economiei impuneau schimbarea relaţiilor feudale. Negustorii, intelectualitatea şi chiar parte din boieri, interesaţi în dezvoltarea noilor relaţii, urmăreau cîştigarea de poziţii în conducerea statului; prefaceri mult mai profunde urmăreau însă masele de la oraşe şi sate.

Spre sfîrşitul celui de-al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, Ţara Românească şi Moldova au trăit evenimente cu urmări importante pentru viaţa economică, socială şi politică. Este vorba în primul rînd de *Tratatul de la Adrianopol,* încheiat la 14 septembrie 1829. Aici, referitor la Principate, se prevedeau o serie de măsuri, începînd cu unele privitoare la autonomia administrativă şi la libertatea comerţului cu celelalte ţări. Astfel se înlătura monopolul turcesc asupra economiei Ţărilor Române, fapt cu imediate urmări pozitive pe multiple planuri, chiar dacă Principatele trebuiau să plătească turcilor un tribut fix anual şi rămîneau zece ani, pînă la plata datoriilor de război ale Turciei, sub ocupaţia militară a Rusiei. Erau datorii fixate la 125 milioane de franci, pe care, direct sau indirect, le suportam noi, economia noastră avînd să facă faţă întreţinerii armatelor de ocupaţie şi tributului care nu era de loc neînsemnat.

Totuşi, relativa dezvoltare a economiei capitaliste, poziţiile economice cîştigate de clasa în ascensiune nu puteau să nu aibă urmări pe planul politicii şi al culturii, zăgăzuite şi ele de seculara aservire faţă de Poartă şi de puternica frînă feudală internă. Apar primele gazete în limba română (*Curierul românesc,* aprilie 1829, în Bucureşti, şi *Albina românească,* iunie 1829, la Iaşi), se reorganizează şcolile şi în general se simte o efervescenţă faţă de care teatrul românesc nu a rămas

străin. De înfiinţarea unei societăţi cultural-politice, *Societatea filarmonică*, avea să se lege începutul mişcării teatrale româneşti, considerînd că nici în cazul spectacolelor din Moldova (1816—1817), nici în cazul celor din Ţara Românească (1818—1819) nu se putea vorbi despre o mişcare teatrală.

Pentru aplicarea clauzelor Tratatului de la Adrianopol s-a hotărît redactarea de către reprezentanţii marii boierimi („cei mai notabili locuitori ai ţării") a două regulamente administrative. Redactat sub controlul autorităţilor de ocupaţie Regulamentul organic a fost pus în aplicare în anul 1831 în Ţara Românească şi în 1832 în Moldova. Pe lîngă prevederile politice şi economice, Regulamentul avea înscrise şi unele puncte referitoare la cultură şi chiar la teatru, ceea ce reprezenta o încercare de cîştigare a bunăvoinţei elementelor care doreau afirmarea naţională.

Cu toate că reactualizau privilegiile protipendadei, fapt care făcea ca toate celelalte clase şi pături să fie tot mai nemulţumite, regulamentele organice cuprindeau dispoziţii identice pentru ambele Principate, fapt care a însemnat un pas către unirea legislativă şi politică a celor două ţări şi a favorizat unitatea culturală.

În istoria culturii noastre, *Societatea Filarmonică* a înscris un moment de deosebită importanţă în seria societăţilor sau asociaţiilor care au activat în anii dintre mişcarea revoluţionară condusă de Tudor Vladimirescu şi revoluţia de la 1848. Aflate pe o linie comună de luptă, ele urmăreau, în primul rînd, în perioada de început — *Societatea literară* (1827) şi *Societatea filarmonică* (1833) — să pună cultura în mod deschis în slujba ideilor înaintate, iar mai tîrziu, în cel de-al cincilea deceniu al secolului al XIX-lea, prin *Societatea literară* din 1845, să ascundă în spatele obiectivelor culturale organizarea şi activitatea politică revoluţionară.

Şcoala Filarmonicii (Şcoala de activitatea teatrală dramatică şi lirică) a constituit principalul punct de natură culturală inclus şi realizat din programul societăţii culturale politice cunoscute sub numele de *Societatea filarmonică*. Şcoala şi activitatea teatrală a acestei societăţi au avut o valoare deosebită datorită faptului că exprimau o poziţie ideologică progresistă, corespunzătoare ţelurilor politice pe care *Filarmonica* şi, în general, spiritele revoluţionare ale vremii le slujeau şi pe calea culturii.

Determinată de nevoile primordiale ale culturii naţionale, instituţia de învăţămînt de pe lîngă *Societatea filarmonică* n-a fost numai şcoală, ci şi teatrul dramatic şi liric al acelei epoci, care a concentrat şi reprezentat, pe o anumită perioadă, întreaga mişcare. De aici înainte, teatrul a început să existe ca instituţie de importanţă naţională.

Ca şi celelalte organisme similare, *Societatea filarmonică* a avut ţeluri mărturisite, publice şi altele secrete. Cele politice erau secrete şi vizau egalitatea în faţa legilor, libertatea tiparului etc. Obiectivele culturale priveau diverse domenii şi instituţii de cultură şi printre cele mai importante prevederi era aceea referitoare la *crearea unui teatru naţional*.

Scanned with OKEN Scanner

Acest ţel a fost urmărit cu consecvenţă şi cînd, în 1833—1834, societatea s-a constituit, obiectivul legal cuprins în punctul 5 al regulamentului arăta: „*Scopul Societăţii filarmonice este cultura limbii româneşti şi înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale şi instrumentale în Principat, şi spre acesta formarea unui Teatru naţional*“[9].

Constituirea *Societăţii filarmonice*, acţiune începută încă din 1831 de Ion Cîmpineanu şi Ion Heliade Rădulescu, susţinută şi de C. Aristia, s-a definitivat în anii 1833 (octombrie) — 1834. De la 1831 pînă la deplina constituire, la înfiinţarea şcolii dramatice şi începutul efectiv al spectacolelor, s-a jucat totuşi teatru în limba română. O vreme, elevii de la Sf. Sava, conduşi de Costache Aristia, prezentau fragmente de piese, apoi „teatrul“ a trecut în casele lui Cîmpineanu, unde jucau parte din cei mai buni elevi de la Sf. Sava, precum şi unii intelectuali cu vederi înaintate. Alături de ei, în postura de actor se afla chiar Costache Aristia, care avea şi responsabilitatea spectacolelor.

S-a trecut apoi în sala, destinată balurilor, a lui „Andronache de pe Sărindar“, închiriată pentru repetiţii şi reprezentaţii. Aici conducerea artistică aparţinea tot lui Aristia, iar actorii erau, în primul rînd, tot elevii de la Sf. Sava. Se pare că s-au dat spectacole nu numai în limba română, ci şi în greceşte şi franţuzeşte. Stilul de interpretare era „înfocat“, atît de înfocat încît unii elevi îi speriau nu numai pe spectatori, ci chiar pe profesori. Este cazul lui C. A. Rosetti, care l-a interpretat pe Egist din *Orestia* de Alfieri cu adevărată „ferocitate“. Apărea tot mai clară necesitatea unei şcoli de teatru. Iniţiatorii *Filarmonicii* au văzut posibilă slujirea mai multor ţeluri prin crearea acestei şcoli, care a devenit însuşi teatrul acelei epoci.

ORGANIZAREA ŞI ACTIVITATEA FILARMONIŞTILOR

Societatea filarmonică a fost constituită în octombrie 1833, dar despre ea publicul a fost informat abia în ianuarie 1834. *Curierul românesc* din 7 ianuarie 1834 anunţa, ca rezultat al dezbaterilor ce avuseseră loc spre sfîrşitul anului precedent, înfiinţarea *Societăţii filarmonice* şi hotărîrile luate în legătură cu aceasta.

Societatea era compusă din „soţi“ de orice naţie şi de ambele sexe, care se adunau o dată pe an, şi „obştea soţilor“ alegea un comitet. Comitetul dirigent a fost compus din marele vornic Filipescu, „prezident“, colonelul Ion Cîmpineanu, „viceprezident“, Ion Heliade Rădulescu, director al şcolii, Petre Poenaru, secretar, Căpitan Voinescu II, Ion Manu, Iancu Ruset, „mădulari“, adică membri.

Unul dintre principalele obiective ale societăţii l-a constituit formarea teatrului naţional, irealizabil fără o şcoală pregătitoare; deci, înainte de toate, o şcoală de teatru şi muzică. Şcoala, condusă de Heliade, directorul şi, totodată, casier, s-a bucurat de adeziunea entuziastă a unora

dintre cei mai buni elevi ai colegiului Sf. Sava, a multora care — după cum arăta Heliade în cunoscutul *Cuvînt la primul examen al Școlii Filarmonicii* „s-au arătat surzi la glasul naturii, părăsind chiar pe ai lor părinți, preferînd strîmtoarea și neaverea“[10], de asemenea și a unor „copii săraci ai mahalalelor bucureștene“[11] lasă mărturie Ion Curie, fost elev al *Filarmonicii*. Profesori erau: Ion Heliade Rădulescu la *literatură și mitologie*, Costache Aristia la *mimică și declamație*, Costache Mihăileanu la *limba română*, Bongianini și mai apoi Conti la *muzica vocală*; Schlaff era profesor de *piano*. Duport preda *dansul și scrima*, iar Winterhalder *istoria artelor*, fiind totodată și secretarul școlii.

Tinerii au fost pregătiți atît în domeniul teatrului cît și în cel al muzicii, iar printre cei care au urmat cursurile au fost elevele: Frosa Vlasto, Raliţa Mihalache (Mihăileanu), „demoazelele“ Caliopi, Lang și Elenca și elevii: Nicu Andronescu, Ion Curie, C. Ollănescu, C. Mincu, C. Mihalache, I. Lăscărescu, I. Rîmniceanu, C. Dimitriu. Costache Caragiale, cel mai strălucit dintre elevii *Filarmonicii* a intrat în școală abia în anul 1835. La început, elevii s-au întreținut din banii lor, apoi, din noiembrie 1834, au primit bursă, mai bine-zis leafă în schimbul angajamentului că după absolvire vor servi teatrul național. Fondurile necesare erau realizate prin contribuția soților, dar în primul rînd a lui Cîmpineanu, principalul susținător al așezămîntului, care a funcționat cea mai mare parte a timpului în casele alăturate de curtea Slătineanului.

După o muncă de mai multe luni (cursurile începuseră la 15 ianuarie la declamație și în martie la muzică), la 29 august 1834, a avut loc primul examen, precedat de amintita cuvîntare a lui Heliade Rădulescu. El a arătat importanța și rolul teatrului în general, condițiile înființării și rosturile teatrului național. A vorbit apoi despre rolul actorilor și poziția pe care trebuie să o aibă în societate, s-a referit la profesori, mai cu seamă la Aristia, și a elogiat zelul pe care acesta l-a arătat în pregătirea elevilor și a spectacolului. Ca producție teatrală a fost prezentat *Mahomet* de Voltaire, traducere liberă de I. H. Rădulescu, cu următoarea împărțire de roluri: Mahomet — Andronescu, Zopir — Curie, Seid — Diamant, Palmira — Raliţa Mihăileanu, Omar — Costache Mihalache, Faner — Dimitriu. Ceva din entuziasmul extraordinar trezit de această festivitate stăruia și în rîndurile publicate de *Curierul românesc*, nr. 40, din 1834. „E cu neputință — se spune acolo — a descrie cineva bucuria și patriotismul ce era zugrăvit pe fețele tuturor“.

În lipsa unei clădiri proprii de teatru — al cărei proiect era dezbătut de filarmoniști, care începuseră chiar să strîngă fonduri — s-a închiriat sala Momolo*. De asemenea, au fost cumpărate decoruri de la

* Constatînd progresele pe care le realizau elevii în arta teatrală cît și buna primire făcută de public primului spectacol al școlii, a fost constituită o comisie care a pregătit material privind necesitatea și posibilitatea construirii unei clădiri destinate teatrului. S-a făcut apel și la domnitor, în vederea construirii unui palat filarmonic, care trebuia

Scanned with OKEN Scanner

formaţia germană condusă de Theodor Müller, care se afla în capitală, iar pe Rantfl, fost actor în această trupă, l-au angajat regizor. De altfel, în bugetul pe anul 1835, de exemplu, erau prevăzute „lefurile pentru regizorul teatrului, zugravul de decoruri, maşinistul şi ajutorul maşinist", cît şi bani pentru costume şi decoruri noi. În general, la *Filarmonica* a existat o preocupare pentru montarea corespunzătoare a spectacolelor. *Gazeta Teatrului Naţional* arăta că s-au făcut cheltuieli „pentru garderoba pieselor", „pentru decoraţiuni", „pentru afişe, lumînări, rechizite"[12] şi pentru figuranţi, „dorobanţi" — statişti, cum li se spunea atunci.

Repertoriul *Filarmonicii* a avut o remarcabilă valoare şi a fost, în general, bine orientat, aşa încît să servească tendinţelor progresiste din acea epocă. El a cuprins în primul rînd piese de Molière *(Avarul, Amfitrion, Vicleniile lui Scapin);* apoi lucrări de Voltaire şi Alfieri, traduse sau prelucrate de mulţi dintre cei mai de vază oameni de cultură ai vremii. Sînt piese care se încadrau sensurilor progresiste şi spiritului epocii prin protestul împotriva societăţii feudalo-clericale din piesele lui Voltaire sau prin caracterele eroice pilduitoare ale teatrului lui Alfieri, dar cea mai mare eficienţă în contemporaneitate a avut-o ascuţimea critică a teatrului molieresc.

Tot la 29 august 1834 s-a prezentat în faţa spectatorilor şi parte din producţiile muzicale. În cuvîntul său, Heliade a remarcat-o pe eleva Caliopi, care „cutează acompaniată de d. Schlaff" să cînte cavatina din opera *Piratul* de Bellini. Activitatea muzicală a continuat cu opera *Ioan de Paris* de Boieldieu şi a mai cuprins *Păunaşul Codrilor,* scris de Al. I. Bobescu, după o idee a lui Heliade. Venirea ca profesor a lui I. A. Wachmann a avut ca urmare o susţinută activitate, din care a rezultat vodevilul *Triumful amorului,* în 1835, prilej de reafirmare pentru Caliopi şi de afirmare deosebită pentru tînăra Frosa Vlasto, care în curînd va cunoaşte celebritatea în domeniul artei lirice şi dramatice sub numele Eufrosina Popescu. În 1836 a fost înscrisă cea mai valoroasă realizare muzicală, spectacolul cu *Semiramis* de Rossini.

să cuprindă şi o sală de teatru, foarte încăpătoare, pentru ca preţurile de intrare să fie cît mai mici. Construcţia urma să înceapă în 1835 şi să fie gata în 1836; n-a început la data fixată, dar în anul 1836 a fost cumpărat locul „ce se numeşte Hanul Cîmpinencii". Era de aşteptat să se treacă la lucru nu peste multă vreme, dar, cu toate că s-au făcut donaţii în bani şi material, construcţia n-a început. Astfel, filarmoniştii au repetat şi jucat regulat în sala Momolo, cu începere din luna aprilie 1835, cîte două spectacole pe săptămînă. Această sală, o construcţie foarte şubredă, lungă, avea un rînd de loji cu staluri şi chiar galerie. Lîngă scenă, destul de mare, dar neutilată, exista un loc destinat orchestrei. Sala, luminată slab de lămpi cu ulei de rapiţă sau lumînări de seu, avea doar la loja domnească lumînări de ceară. În general, sala era necorespunzător încălzită, iar mobilierul destul de sărăcăcios, fapt care-i făcea pe boieri să-şi mobileze singuri lojile. Această sală, situată cu aproximaţie pe locul unde azi se încrucişează Strada Academiei cu Strada Edgar Quinet, a funcţionat pînă la 1853. După 1952, anul în care s-a inaugurat *Teatrul cel Mare,* a fost numită *Teatrul cel Mic.*

La 1 noiembrie 1835 a început să apară *Gazeta Teatrului Naţional*. Legată de societate, publicaţia era destinată să-i urmărească mersul şi să publice recenzii şi cronici la „bucăţile" şi spectacolele *Filarmonicii*. Această primă gazetă de specialitate, care s-a bucurat de colaborarea lui Heliade, Voinescu II, C. Negruzzi şi alţii, a apărut în 13 numere.

Aşezământul *Filarmonicii* n-a convenit oficialităţilor şi nici protectorilor, atît din cauza prezenţei şi opiniilor filarmoniştilor în viaţa politică, precum şi din pricina activităţii duse la *Şcoala Filarmonicii*, ale cărei spectacole nu erau agreate. În primul rînd a fost urmărit şi persecutat Ion Cîmpineanu, om cu vederi înaintate, reprezentant al opoziţiei, care, alături cu Heliade sau Aristia, nu se sfia să critice guvernul sau pe domn şi căuta să folosească *Filarmonica* în scopuri mai clar politice. O serie întreagă de contradicţii şi intrigi au dus în cele din urmă la pieirea aşezământului.

S-a încercat dezmembrarea societăţii şi s-a reuşit; au apărut disensiuni interne şi s-au ivit neînţelegeri chiar între conducători. Din aceste pricini *Filarmonica* şi-a încetat oficial activitatea. Totuşi, spectacole dramatice în limba română s-au mai prezentat, Aristia a predat în continuarea declamaţia unor elevi care nu voiau să se îndepărteze de teatru, iar activitatea pe linie muzicală a fost dusă sub conducerea lui I. A. Wachmann. *Filarmonica* a continuat să existe şi ca asociaţie politică, de vreme ce revolta din 1840 a fost pregătită de unii din adepţii lui Cîmpineanu (Mitiţă Filipescu, N. Bălcescu, I. A. Vaillant, Eftimie Murgu) în spiritul societăţii.

După ce *Filarmonica* şi-a încetat activitatea, Alexandru Ghica a căutat să-şi asocieze totuşi noua instituţie care era teatrul românesc. Avea nevoie de un om de încredere şi a crezut că îl găseşte în persoana lui Aristia, care a acceptat să conducă teatrul. În aceste condiţii, Heliade a scris o *Sărbătoare cîmpenească*, pastorală care conţinea unele idei umanitare, dar în principal era dedicată zilei domnitorului — 30 august —, cînd a şi fost prezentată (30 august 1837).

În continuare, Aristia a trecut la pregătirea piesei *Saul* de Alfieri, în propria sa traducere, iar spectacolul, prezentat la 1 decembrie 1837, s-a bucurat de mare succes şi a fost reluat în ianuarie 1838. Pe lîngă calitatea lucrării dramatice prezentate, *Curietul românesc* explica succesul şi prin valoarea actorilor componenţi ai spectacolului, prin „frumoasa traducţie, armonia costumelor şi a colorilor, într-un cuvînt (prin n.n.) suirea pe scenă a acestei bucăţi . . . " şi remarca, prin rezultate, calităţile actorului şi regizorului Aristia. Neobositul şi inspiratul animator a crezut că va putea merge înainte pe acelaşi drum, dar *Britannicus* a fost respinsă, deoarece traducătorul era *persona non grata*, iar *Brutus*, pentru că era . . . prea revoluţionară.

Situaţia dificilă în care se afla Alexandru Ghica, opoziţiile, intrigile şi maşinaţiile l-au făcut să nu se mai intereseze de teatru şi nici să nu existe condiţii pentru dezvoltarea teatrului naţional, pe care fiecare partidă aflată în luptă l-ar fi vrut al ei sau al nimănui. Şi, cum teatrul

Scanned with OKEN Scanner

naţional tindea să fie al poporului, l-au frînat pe cît le-a stat în putinţă, s-a înăsprit cenzura, s-a interzis oamenilor de teatru să-şi aleagă liberi piesele şi să le joace după premieră fără reînnoirea autorizaţiei. Ca să nu fie mai prejos, Momolo a refuzat să închirieze sala trupei române.

ÎNVĂŢĂMÎNTUL LA FILARMONICA

Pentru învăţămîntul teatral şi în general pentru teatrul românesc, momentul *Şcolii Filarmonicii* este de excepţională importanţă, deoarece constituie nu numai un început de un surprinzător nivel, ci chiar un model neegalat la noi în secolul trecut. În ceea ce priveşte organizarea şi complexitatea studiului, el rămîne un exemplu de natură să trezească mîndria noastră şi preţuirea pentru cei care l-au organizat. Cîteva trăsături ale *Filarmonicii* trebuie subliniate, fiind caracteristice şcolii, care, sub multe aspecte, n-a fost întrecută decît în zilele noastre.

Primul aspect priveşte poziţia în problema recrutării elevilor. Aici învăţau copii de bărbieri şi plăpumari, tineri care primeau chiar hrană şi îmbrăcăminte de la şcoală. Ei, împreună cu cei proveniţi din mica boierime, deci elevii de origine modestă, deţineau majoritatea. De altfel, trebuia reţinut că mai ales din rîndul celor dintîi s-au ridicat elementele deosebite; aproape toţi cei care au devenit mai tîrziu figuri proeminente ale teatrului românesc (Costache Caragiale, Costache şi Raliţa Mihăileanu, Ion Curie şi alţii) au pornit din rîndurile păturilor mijlocii.

Al doilea aspect dovedeşte grija manifestată faţă de situaţia materială a elevilor şi de poziţia lor ca actori în societatea de atunci. S-au acordat ajutoare, sume fixe de bani, de natură să asigure elevilor posibilitatea de a se dedica în întregime studiului. De asemenea, conducătorii *Filarmonicii* au căutat că încetăţenească o dată cu aceşti elevi-actori respectul şi recunoaşterea drepturilor cuvenite unor educatori ai poporului. Ei au luptat împotriva prejudecăţilor care făceau ca actorul să fie privit „în societate ca un paria politic, ca un comediant lăsat la voia întîmplării şi nădăjduind a-şi scoate a sa hrană aşteptînd de la bunăvoinţa privitorilor".

Un alt aspect deosebit de important priveşte învăţămîntul propriu-zis, adică programul de studii al şcolii şi felul în care erau pregătiţi actorii. Chiar la o privire fugitivă asupra materiilor predate se remarcă diversitatea, iar la o studiere mai atentă impresionează seriozitatea cu care a fost considerată necesitatea pregătirii temeinice a elevilor acestei şcoli. Se ştie că la *Filarmonica*, s-a predat, pe lîngă mimică şi declamaţie, literatura şi mitologia, istoria artelor, muzica vocală, pianul, dansul, scrima şi limba română.

Principalele cursuri erau predate de personalităţi culturale de talia lui I. Heliade Rădulescu sau Costache Aristia.

Heliade lasă mărturie că de la Aristia*, de pildă, elevii învățau „citirea cea curată, a păzi punctuația, a apăsa citirea după duhul perioadelor"[13], profesorul „introducînd pe cititor în înțelesul celor scrise"[14]. Împreună cu el învățau să cunoască „patimile și caracterele, imitînd pe cît se va putea natura"[15]. Mijloacele de expresie erau perfecționate prin exerciții dedicate, „facerii gesturilor (hironomie) întru mișcarea musculilor, întru luarea poziției interesante vederii și picturii"[16]. Profesorul Aristia începea lucrul asupra rolurilor prin „analizarea literară a dramelor în care se exercitau elevii"[17], discutînd cu aceștia „toate criticile ce s-au scris de marii literatori ca Laharpe despre acele scrieri dramatice"[18].

Spre a ajunge la o imagine asupra realelor valori ale lecțiilor de mimică și declamație, trebuie să adăogăm la cele de mai sus și criteriile selecționării elevilor, enunțate de Heliade. „Cîte trebuiesc unui tînăr — spunea el — ca să poată îndrăzni a se numi pe sine un bun artist sau actor: un chip interesant, un trup bine crescut și mlădios, un glas sonor și plăcut, un suflet trufaș și îndrăzneț, o inimă de flacări, o creștere îngrijită, într-un cuvînt o cunoștință foarte cu scumpătate a artelor celor frumoase"[19]. În afară de acestea, el are în vedere necesitatea stăpînirii mijloacelor de expresie și a corespondenței lor cu datele specifice

* *Costache Aristia* (1800—1880). Om de teatru multilateral, cetățean și patriot, el a activat ca actor, profesor de literatură și declamație, traducător. A fost animator teatral și, totodată, militant în slujba ideilor înaintate, preocupat de marile probleme și prezent la principalele acțiuni revendicative și chiar de luptă armată în slujba eliberării naționale și sociale. Despre Aristia, Gion scria: „Rar om care ar fi putut să insufle mai mult și mai adînc... iubirea de patrie și de lucruri mari". C. Aristia a făcut parte din *Societatea filarmonică* și a fost unul dintre principalii animatori ai mișcării teatrale românești în calitate de profesor de declamație la *Școala Filarmonicii.*

A contribuit ca artist la pregătirea stării de spirit revoluționare și a participat la luptă. A pus în slujba revoluției talentul său și s-a aflat la 1848 printre conducătorii gărzii naționale. După sfîrșitul revoluției a fost nevoit să părăsească țara, dar din nou Bucureștiul l-a chemat irezistibil și l-a făcut să revină nu după multă vreme. A murit în anul 1880.

Costache Aristia, rămîne, prin activitatea profesorală și ca traducător, printre pionierii teatrului românesc, pe care l-a slujit mai întîi pe aceste căi și abia în al doilea rînd ca actor, domeniu în care a activat mai ales în limba greacă. Prin vederile sale înaintate și îmbinarea activității artistice cu cea cetățenească, el este unul dintre principalii animatori ai teatrului din prima jumătate a secolului trecut.

Ca profesor a dat prețioase învățăminte elevilor săi, urmărind să le împărtășească o modalitate de abordare temeinică a rolurilor, atrăgîndu-le atenția că trebuie să studieze serios și în interpretare să păzească „naturalul". Pe el elevii nu au prea avut ocazia să-l vadă jucînd, astfel că influența lui Aristia asupra lor a fost mai întîi de toate de ordin teoretic și explică valoarea învățămintelor, în ciuda stilului său de interpretare, care tindea către artificiozitate. D. C. Ollănescu, cînd relatează despre jocul lui Aristia, arată că avea „gesturi largi, rotunde, trăgăna vocea, accentuînd silabele sunătoare, modulînd-o între virgule și lăsînd-o să cadă puternică sau slabă, după înțeles la sfîrșitul frazelor". Avea însă calitatea că era sincer în jocul său și era hărăzit cu puterea de a emoționa spectatorii pînă la cel mai înalt grad.

Scanned with OKEN Scanner

ale rolului: „În zadar un actor s-ar sui pe scenă ca să ne înfăţişeze [...] patimele şi virtuţile, ca să ne înveţe sau să ne pricinuiască petrecerea dacă mişcările sale cele stîngace, dacă glasul său cel necioplit şi neimitator, şi dacă musculaţia obrazului său nu se va potrivi cu persoana ce ne arată“[20]. Astfel imaginea devine concludentă, apare grija acordată măiestriei dramatice, se concretizează seriozitatea şi nivelul remarcabil de pregătire al actorilor la *Şcoala Filarmonicii.*

În „lecţiunile despre literatură“, Heliade le vorbea elevilor „despre elocvenţă şi felurile ei, despre stil şi felurile lui, despre înalt, simplu sau jos, despre frumos, despre gust, proză şi poezie“[21], despre modul de realizare a sublimului, de felul cum poate fi înfăţişată „ideea mai luminoasă şi mai strălucitoare, închipuirile mai vii, simţămîntul mai pătrunzător, patima mai înfocată“, toate cu scopul de a „mişca“ publicul. Le împărtăşea, desigur, şi opiniile sale în legătură cu arta interpretativă, care erau ostile exagerării, atît în vorbire, cît şi în gesturi sau atitudini. Profesorul de literatură şi estetică se arăta împotriva cîntării vorbelor — cînd nu era lucrare lirică — şi izbucnirilor temperamentale inutile, dînd în acest sens elevilor sfaturi care, după cum recunosc chiar ei, i-au ajutat foarte mult.

Educaţiei profesionale i se adăoga cea cetăţenească, cu scopul de a creia conştiinţa că actorul — aşa cum poetic şi sugestiv notează *Gazeta Teatrului Naţional* (nr. 3, 1835) — „numai atunci dobîndeşte slava cea adevărată... cînd este cunoscut şi prieten cu norodul“[22]. În acest spirit li se arăta elevilor drept criteriu al aprecierii valabilităţii creaţiilor lor preţuirea celor mulţi pe care erau chemaţi să-i educe şi să-i desfete. Acestea fiind principiile călăuzitoare, nu este greu de înţeles de ce *Şcoala Filarmonicii* a pus o dublă şi statornică piatră de temelie, atît pentru învăţămîntul nostru teatral cît şi pentru teatrul românesc în general.

STILUL DE TEATRU ŞI „SPIRITUL“ FILARMONICII

În activitatea principalilor animatori şi profesori ai acestei şcoli, Ion Heliade Rădulescu şi Costache Aristia, se întîlneşte o foarte preţioasă idee, aceea a *naturalului*. Ea merită să fie subliniată, deoarece apare ca un fir conducător în activitatea de pregătire a actorilor. Stabilirea semnificaţiei acestei noţiuni este foarte importantă, pentru că duce la înţelegerea şi aprecierea stilului specific şcolii, determinat de concepţia animatorilor, acordată cu condiţiile politice şi culturale ale epocii şi cu posibilităţile de transpunere în practică.

Pornind de la o bază comună, aceea că arta, în general, şi, desigur, teatrul au rosturi educative, cei doi profesori au manifestat convingeri estetice asemănătoare, cerînd artei teatrale în primul rînd putere de

emoționare. Heliade a subliniat această condiție, cu diverse prilejuri, Costache Aristia a concretizat-o prin jocul său, povestindu-se că „în Atena unde a jucat teatru într-o tragedie clasică, în atîta a speriat pe cucoanele Eladei renăscute cu realismul jocului său, încît unele au leșinat“[23]. Dar și unul și celălalt socoteau că puterea de emoționare se manifestă în cadrul unor limite artistice, nu ca un zăgaz, ci mai degrabă ca o cale artistică de comunicare a emoției, găsită în funcție de adevărul vieții, de natural. Heliade explica arătînd că artistul trebuie să fie „neîncetat băgător de seamă al naturii patimilor, hromotizate după naturelul fiecărui om“[24] sau mai precis să fie „zugrav sincer al naturii“. Costache Aristia a susținut această idee credincios învățăturilor marelui Talma, al cărui elev se considera și care socotea că: „actorii trebuie să-și ia ca model natura“.

Pentru profesorii și școlarii de la *Filarmonica,* timpurile impuneau patetismul ca modalitate de creație, ecou al necesității de a se da prin luptă o nouă așezare societății. Este drept că idealurile erau cam nebuloase, dar aceasta nu excludea credința și patosul; arta teatrală, în special, se adresa unui public foarte larg și, dacă era accesibilă intelectualilor, nu era tot atît de accesibilă unor pături nepregătite. Spectatorii din urmă trebuiau să fie mișcați și cuceriți prin relieful deosebit dat situațiilor de pe scenă și prin sublinierea mesajului, chiar cu oarecare ostentație.

De aceea, în practica *Filarmonicii* a existat un plus de patetism sau oarecare îngroșare în comedie, necompromițătoare însă în principiu pentru artă. Cultura și convingerile lui Heliade, școala lui Costache Aristia, adică preceptele lui Talma, ale altor mari actori și teoreticieni, precum și originalitatea ținînd de convingerile și personalitatea sa artistică i-au ferit în bună măsură pe elevi de primejdia declamatorismului deșert și de practica șarjării în comedie. Au existat și exagerări: unor tineri actori, din prea mult zbucium, le-a venit rău pe scenă, altora după spectacol. Dar împotriva exagerării au luptat atît profesorii cît și criticii de specialitate, spre a nu lăsa ca aceste cazuri să dea tonul în creația scenică. Unor tineri a trebuit să li se ia sînge sau să fie înveliți în cearșafuri reci, dar aceasta ar putea să fie și din cauza concentrării, a încercării de a fi cît mai sincer, nu neapărat din pricina declamatorismului.

Gîndurile marelui actor și reformator al teatrului francez, a cărui artă a făcut epocă și, firește, școală, au ajuns prin Aristia și pe meleagurile noastre, adaptate unor condiții specifice. Talma considera, pe bună dreptate, că expresia artistică impune un relief deosebit dat cuvîntului sau gestului, neîntîlnit la tot pasul în viață, dar existent în momentele de tensiune determinate de pasiuni puternice, ciocniri de opinii sau suferință profundă. Cum dramei îi este specifică tensiunea, modul preconizat nu însemna o derogare de la adevărul vieții, adică de la ceea ce este natural. Talma arăta că teatrul trebuie să se îndrepte către momente și naturi interesante (care îndeobște fac obiectul dramei), dar să le trateze și să le realizeze cu simplitate, susținînd că marile creații sînt întotdeauna simple, adică fără exagerări și înzorzonare. Ac-

Scanned with OKEN Scanner

torul nu trebuie să dea mai mult decît îi oferă şi îi permite faptul sau sentimentul respectiv.

Talma mai arăta importanţa deosebită ce trebuie acordată „inteligenţei", care, împreună cu sensibilitatea sînt principalii factori determinanţi ai personalităţii actoriceşti. El considera că primul loc i se cuvine sensibilităţii şi al doilea inteligenţei, cu totul fără efect dacă este lipsită de prima. Importantă este însă sublinierea faptului că numai îmbinarea lor defineşte pe adevăratul mare actor, a cărui sensibilitate — adică putere de a transmite conţinutul dramei, extrăgîndu-l din text şi din viaţă, şi de a se confunda pînă la un punct cu el — este condusă de inteligenţă.

Presupunînd sensibilitatea ca un factor existent, animatorii de la *Filarmonica* şi-au îndreptat atenţia asupra dezvoltării factorului conducător şi într-un fel chiar declanşator al sensibilităţii: inteligenţa. De aceea, au căutat că ofere elevilor putinţa de a discerne natura socială a personajelor şi pe cea intimă a patimilor lor, oferindu-le totodată un criteriu în conturarea artistică a acestora: *adevărul vieţii sau naturalul,* propriu pe atunci celor mai avansate şcoli teatrale europene. Astfel, şcoala făcută aici n-a fost niciînd o şcoală a exagerării şi declamatorismului şi se impune justa apreciere a stilului de interpretare promovat la *Şcoala Filarmonicii.*

Luîndu-se în consideraţie posibilităţile oferite elevului spre a înţelege viaţa care era chemat să o prezinte pe scenă, precum şi mijloacele de a o exprima, se invederează valoarea deosebită a acestei şcoli. Escamotarea adevărului vieţii se întîlneşte îndeobşte acolo unde nu există legătura cu viaţa şi apare neputinţa de a o înţelege sau lipsa dorinţei de a o sluji prin creaţia artistică, dar elevii filarmonişti erau legaţi de viaţa pe care şcoala îi făcuse să o înţeleagă, împărtăşindu-le sensul activităţii lor. Prin urmare, ei au slujit prin teatru viaţa şi au făcut-o aşa cum era nevoie în acea conjunctură. În tragedie s-a caracterizat printr-un mod dominant patetic, dar susţinut de sinceritate şi condus în general de adevăr, iar în comedie printr-o modalitate esenţialmente veridică. Aceasta a fost stilul de teatru al *Filarmonicii,* un stil determinat de condiţiile specifice de dezvoltare social-culturală internă, cu o anumită coloratură clasicistă, aceasta din urmă rezultat al influenţei exercitate mai cu seamă prin Costache Aristia de teatrul francez şi mai larg de mişcarea teatrală europeană a epocii, în care se formaseră profesorii de la Filarmonica şi animatorii timpului.

Şcoala Filarmonicii este departe de a fi o şcoală interpretativă de declamatorism exagerat sau de netă factură romantică, pentru că, în acest din urmă caz, îi lipsea baza obiectivă a repertoriului. Poziţia aceasta, acreditată totuşi pentru o vreme, nu se poate să nu cadă în faţa evidenţei cuvintelor scrise, rămase de la filarmonişti sau referitoare la *Filarmonică,* şi la o apreciere corespunzătoare a repertoriului abordat, care n-a fost de factură romantică. Sublinierea patosului sau a comicului, caracteristică şcolii şi spectacolelor ei, este rezultatul necesităţii de a educa şi impresiona un public pentru care acele reprezentaţii însemnau, de multe ori, primul contact cu teatrul. Nicăieri nu există

Scanned with OKEN Scanner

însă vreo dovadă că la *Filarmonica* era cultivată virtuozitatea declamatorică, care nici n-ar fi putut rezista pe terenul atît de sănătos realizat prin pregătirea de specialitate și cunoștințele elevilor, prin posibilitatea de a cunoaște și înțelege realitățile exprimate pe scenă, deci de a da rolului o bază reală și de a crea personajul conform unui criteriu în care intrau ca factori de structură: studiul, sinceritatea și naturalul.

Școala Filarmonicii a asigurat elevilor o pregătire complexă, indicîndu-le căile prin care teatrul românesc putea fi util luptei ce se anunța: comedia satirică, spre a demasca, și repertoriul cu suflu eroic, menit să îmbărbăteze și să susțină lupta pentru înlăturarea a ceea ce țintea comedia satirică. De la *Filarmonica* trebuie să se rețină valorile de bază, devenite elemente de cel mai mare preț ale tradiției artei interpretative românești: fidelitatea față de text și de sensurile sale, sinceritatea în trăire și grija pentru natural în expresie.

Oriunde s-au aflat foștii elevi ai *Filarmonicii,* au fost adevărate pilde; ei au susținut în mare măsură lupta pentru dezvoltarea mișcării teatrale românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În această privință, exemplele duc către teatrul din Botoșani, către reluarea activității teatrelor din Iași și București și înființarea celui din Craiova. Peste tot, *Filarmonica* a fost prezentă prin spiritul ei viu în conștiința celor mai buni elevi, prin elanul patriotic pe care lupta lor îl dovedește și prin respectarea strictă a principiilor înalte însușite în anii de școală. Cei mai buni elevi ai *Filarmonicii,* în frunte cu Costache Caragiale, au păstrat și dezvoltat valorile existente în arta lor scenică.

Despre rolul *Filarmonicii* în lupta pentru afirmarea culturii noastre naționale vorbește însuși sfîrșitul societății și al școlii, urmat, după scurtă vreme, de încetarea existenței teatrului național din Țara Românească. Simțindu-se jenate de urmările activității societății, școlii și teatrului, cercurile înalte au căutat să le desființeze. Disensiunile interne cu caracter politic, infiltrarea unor elemente diversioniste, intriga și trădarea, toate susținute și ațîțate, au dus la pieirea materială a așezămîntului, care în 1837 a încetat să mai existe în forma cunoscută. „Nu ne putem opri de a arăta chiar astăzi recunoștința noastră ca români pentru simțămintele patriotice ale acelora care au contribuit prin ajutoare și osteneli la întemeierea acestei școli, scria Bolliac în 1845 și îndoitul resimțămînt împotriva acelora ce au pus stavilă și au curmat o întreprindere cu care fără îndoială, de ar fi urmat pînă astăzi, ne-am putea mîndri că avem un teatru“[25].

Dar chiar dacă instituția și-a încetat activitatea și mulți elevi s-au risipit în diferite funcții fără legătură cu teatrul, cîțiva au rămas să dea parcă o dovadă a soliditățiii principiilor morale și artistice însușite în școală. Solidaritatea și consecvența filarmoniștilor în lupta pentru crearea teatrului românesc nu s-a pierdut nici peste ani de zile, fiind probată prin multe acțiuni care se cuvin prețuite. *Filarmonica* și elevii săi au rămas ca o amintire pilduitoare, solicitînd și mai departe interesul pentru mișcarea teatrală națională, susținută de „acea junime de români și române, cari în loc de a se duce pe la casele lor în ziua în care s-a surpat templul ce începuse a se zidi sub numele de Școala

Scanned with OKEN Scanner

Filarmonică, ei ascunseseră în fundul inimii lor scînteia cea sacră ce abia putuseră să prinză şi merseră înainte cu credinţă, sperînd, bieţii copii: că vor putea prin mica şi necurmata lor suflare s-o facă a deveni flacără sau cel puţin s-o menţine nestinsă cu speranţa că poate cei vîrstnici şi puternici, văzînd că stă nestinsă atîta timp, vor veni şi vor însufleţi-o prin suflarea lor cea viguroasă, ce le-o dă averea lor, poziţia socială, ştiinţa lor şi patriotismul lor"[26]. (C. A. Rosetti în *Românul.*)

CONSERVATORUL FILARMONIC-DRAMATIC DIN IAŞI

Ca urmare a unei necesităţi tot mai evidente, din iniţiativa lui Gheorghe Asachi, a lui Ştefan Catargiu şi Vasile Alecsandri (tatăl dramaturgului), cu scopul de a cultiva şi a răspîndi muzica şi arta dramatică naţională, în Moldova s-au pus bazele unei instituţii de învăţămînt cu caracter artistic. Înfiinţat în 1836, *Conservatorul filarmonic-dramatic* din Iaşi şi-a adus partea sa de contribuţie la afirmarea teatrului românesc.

Cu un singur profesor, Gheorghe Asachi, şi cu o singură disciplină, *mimica şi declamaţia,* întreaga activitate a ramurii dramatice s-a desfăşurat sub influenţa personalităţii sale şi, în general, a fost în funcţie de specificul momentului istoric din Moldova acelei vremi. Aici frămîntările revoluţionare se vor intensifica mai ales în deceniul următor şi faptul va avea urmările corespunzătoare pentru viaţa culturală.

În aceste condiţii, Asachi se mulţumea să poată pregăti actori şi să prezinte spectacole în limba română. Conştient de faptul că Moldova a rămas în urmă în ceea ce priveşte mişcarea teatrală:

Surori gemene ale tale preţios timp n-au pierdut
De sfînt foc învăpăiate de mult pe aici au trecut,

el se îndreaptă pe calea servirii teatrului: *„Eu aleg petroasa cale care văd că s-au deschis"**, fără să intre însă şi în luptă. Activitatea *Conservatorului filarmonic-dramatic* s-a desfăşurat pe linia convingerilor animatorului, care vedea în teatru mai mult „un plăcut şi folositor aşezămînt naţional, aducător de plăcută şi folositoare petrecere socială".

ORGANIZAREA ŞI ACTIVITATEA

Vreme de douăzeci de ani de la data reprezentaţiei cu *Mirtil şi Chloe* (decembrie 1816), cu unele excepţii, capitala Moldovei nu mai cunoscuse spectacole în limba română. Excepţii au constituit cele cîteva mici specta-

* Prolog rostit în Teatrul Naţional din Iaşi cu ocazia inaugării sale la 23 februarie 1837.

Scanned with OKEN Scanner

cole ocazionale ale școlilor sau ale unui așa-zis „teatru de societate", cu care prilej se afirmase ca „dramaturg" și ca „actor", Matei Millo.

În Moldova se instalase foarte bine teatrul în limba franceză, reprezentat de trupa lui Foureaux, care juca la Iași din decembrie 1832 și care fuzionase cu Hette. În urma stăruințelor oamenilor cu vederi înaintate, care considerau că este inadmisibil să nu existe în capitala Moldovei un teatru în limba română, s-a format un comitet compus din vornicul Ștefan Catargiu, spătarul Vasile Alecsandri și Gheorghe Asachi, cu scop de a înființa o școală filarmonică-dramatică, instituție menită să constituie punctul de plecare către mișcarea organizată de teatru dramatic și liric.

Și de această dată, ca și în cazul școlii din București, a fost o acțiune patriotică a unor particulari, mijloacele materiale inițiale fiind realizate prin subscriere. *La Conservatorul filarmonic-dramatic,* elevii au învățat, fără să plătească vreo taxă, *muzica și declamația* cu profesorii Paolo Cervatti și Cuna (la muzică) și Gheorghe Asachi (la declamație). Elevi au fost în total douăzecișiopt, douăsprezece fete și șaisprezece băieți, al căror nume este cunoscut datorită relatării lui T. Burada. Printre eleve erau Elisabeta Fabian, Eufrosina și Maria Corjescu, Smaranda Dăscălescu, Anica Poni. Printre elevi figurau: Teodor Stamati, Iancu Alecsandri, Ghiță Căliman, Dimitrie Gusty, Emanoil Idieru, Leon Filipescu și Dimitrie Gherghel.

Școala se afla într-o casă particulară din apropierea Străzii Sf. Ilie. Lecțiile au început la 15 noiembrie 1836 și, după scurtă vreme, clasa de declamație a trecut la „practisirea" unor piese care au fost prezentate publicului în timpul carnavalului. Elevele și elevii frecventau conservatorul de patru ori pe săptămînă, la început elevele dimineața și elevii după amiază, dar delimitarea aceasta forțată n-a putut fi păstrată pînă la sfîrșit, mai ales că repetițiile impuneau prezența atît a elevilor cît și a elevelor. După trei luni de muncă a avut loc evenimentul mult așteptat și spectacolul teatral în limba română prezentat marți 23 februarie 1837, a cuprins piesele *Lapeirus* și *Văduva vicleană* amîndouă de Kotzebue. Cît privește așteptarea și interesul, *Albina românească* lasă mărturie că: „Dorința de a fi față la acea întîi reprezentație dramatică în idioma patriei, au fost așa de mare încît cu patru zile mai-înainte nu se afla nici un bilet de intrare, și în seara aceea teatrul părea prea mic spre a cuprinde pe toți doritorii."

Spectacolul a început cu un *Prolog,* bogat în simboluri, scris de Asachi și subliniat cu aplauze de spectatorii care-și arătau adeziunea la cele spuse acolo despre rolul și drumul artelor și la îndemnurile patriotice de propășire prin cultură națională. Piesele au fost jucate de elevi în decorurile lui Valery, spectacolul a avut o uvertură din muzica lui Rossini și a lui Bellini și o uvertură națională de Herfner etc. *Lapeirus,* o piesă puerilă și pe alocuri ridicolă a fost totuși bine primită de public, nu pentru ceea ce se spunea, ci pentru că se juca teatru în limba română și erau perspective ca activitatea să continue. Nici cealaltă piesă nu era

Scanned with OKEN Scanner

mai deosebită, totuşi succesul a fost mare pentru amîndouă, mai ales că cu *Văduva vicleană*, care „s-a jucat cu mulţămire", fusese localizată de Asachi. Tot în legătură cu spectacolul, *Albina românească* consideră că *Lapeirus* „s-au jucat cu nemerire". Drama, „cuprinderea ei cea întristătoare" cum scrie cronicarul, a fost „înfăţoşată cu sentiment, cu adevăr". Sînt rînduri scrise, desigur, şi sub imperiul bucuriei că există, în fine, teatru în limba română şi mai ales perspective serioase pentru „informarea unui teatru naţional". Asachi a primit omagii, elevii daruri, profesorului i-a fost adresată o scrisoare de mulţumire chiar de Iordache Catargiu, ministrul treburilor din lăuntru. Din Bucureşti, comisul Rasti a trimis conservatorului 17 piese traduse în limba română.

Dintre reprezentaţiile care au urmat se cuvine remarcată drama *Petru Rareş*, „imitarisită pentru scena moldovenească" de Gh. Asachi. Referindu-se la efectul educativ patriotic al piesei, în *Albina românească* din anul 1837, la pagina 129 se scrie că, înfăţişînd „un istoric episod din epoca 1538, acea plină de făptuiri şi de haractir nobil al Moldovenilor, se deosebeşte prin a ei ţintire morală şi patriotică". Cît priveşte spectacolul, prin „portul cel adevărat al strămoşilor noştri şi nimerita a elevilor reprezentaţie au pătruns pe privitori de nobile sentimenturi".

Este prima reprezentaţie cu o dramă istorică naţională, întrucît, chiar „imitarisită", era o lucrare în mare parte originală şi însemna mai mult decît obişnuitele prelucrări. Spectacolul cu *Petru Rareş* a făcut „serie", adică a totalizat în mai puţin de o lună patru spectacole, ceea ce nu era de loc puţin. În 1838, la un an de la cel dintîi spectacol teatral dramatic, a fost reprezentată opera *Norma* de Bellini, prima producţie muzicală a Conservatorului din Iaşi, primul spectacol de operă cîntat în limba română în Moldova. Încercarea s-a soldat, după toate relatările vremii, cu o realizare vrednică de luat în seamă.

Reuşita spectacolelor *Conservatorului filarmonic-dramatic* a făcut direcţia să încheie contracte cu cei mai valoroşi elevi, oferind anual fiecăruia sume în jurul a 100 de galbeni. Dar şi la *Conservatorul filarmonic-dramatic* intrigile înaltei societăţi, ameninţările adresate profesorilor, retragerea copiilor de la învăţătură, însoţite de lipsa de interes a autorităţilor, care au sistat derizoria subvenţie de 200 de galbeni acordată pentru o vreme, au făcut ca treburile să meargă tot mai greu şi după două stagiuni instituţia să-şi înceteze activitatea. Nu trebuie să se creadă însă că aceasta s-a datorat în primul rînd retragerii subvenţiei, care era mai mult simbolică, de vreme ce unei actriţe-eleve i se plătea pe an 100 de galbeni, iar trupa franceză avea o subvenţie de 900 de galbeni, totdeauna suplimentată.

Încercări de reluare s-au făcut, dar fără rezultat pînă în septembrie 1839, cînd, ca urmare a strădaniilor lui Costache Caragiale, fost elev al *Şcolii Filarmonice* din Bucureşti, activitatea teatrală la Iaşi a fost reluată şi de atunci nu s-a mai întrerupt.

Scanned with OKEN Scanner

valoroase, faptul se datorează în bună măsură activităţii artiştilor pregătiţi în deceniile dinaintea revoluţiei de la 1848, cînd spiritul *Filarmonicii*, viu prin Costache Caragiale, s-a îmbinat cu spiritul de luptă pentru propăşirea teatrului românesc, specific Moldovei din cel de-al cincilea deceniu al secolului al XIX-lea.

Primei etape, aceea a organizării pe mai mari dimensiuni a unor instituţii de învăţămînt teatral, i-a urmat alta, în care se făcea şcoală în jurul personalităţilor teatrale ale timpului. Celor două conservatoare le-a urmat şcoala făcută în jurul lui Costache Caragiale şi mai tîrziu al lui Matei Millo. Totuşi, acest sistem, impus de împrejurări, era deficitar, deoarece nu reuşea decît cel mult să înlesnească afirmarea altor cîtorva personalităţi, fără să poată asigura, prin studiu organizat, un număr mai mare de actori corespunzători şi în ultimă instanţă ansambluri închegate. Una este ca un actor, după ce a absolvit cursuri de specialitate, să se desăvîrşească pe lîngă un maestru, şi alta este să facă totul de unul singur, străduindu-se să-şi însuşească elementele necesare pregătirii lui din practica celui pe care şi-l recunoaşte profesor. Necesitatea studiului organizat au simţit-o chiar cei care se afirmaseră ca actori de valoare şi astfel găsim explicaţia faptului că actori consacraţi ca Mihail Pascaly, Costache Dimitriade sau Theodor Theodorini au plecat în străinătate spre a fi din nou elevi, chiar după ce aveau ani de experienţă scenică şi destule realizări concludente.

Cu toate greutăţile, în aceste condiţii s-au format Mihail Pascaly şi Costache Dimitriade, Ion Poni, Theodor Theodorini, N. Luchian, N. Teodoru şi alţi actori, care au adus contribuţii de preţ la propăşirea mişcării teatrale naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

8.

Primele traduceri, încercări şi lucrări dramatice originale

Naşterea dramaturgiei româneşti, ca şi a teatrului modern în general, nu poate fi înţeleasă fără legătura cu lupta pentru afirmarea naţională, iar afirmarea teatrului în limba română şi a dramaturgiei nu poate fi ruptă de obiectivele social-politice progresiste pe care le-au slujit. Dramaturgia şi teatrul românesc s-au născut şi s-au statornicit prin cele mai valoroase realizări ca o participare specifică în contemporaneitate.

La afirmarea dramaturgiei naţionale a contribuit şi progresul pe care l-a înregistrat mişcarea teatrală românească, mai ales în cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut, cerinţa de a-i fi puse la dispoziţie producţii dramatice originale şi îndrumarea exercitată de o bună parte dintre marii oameni de cultură ai epocii. Dar, mai întîi de toate, condiţia determinantă se află în planurile şi obiectivele naţionale, politice şi sociale pe care teatrul le slujea împotriva intereselor reacţionare ale protipendadei şi a producţiilor cultural-artistice care reprezentau aceste interese.

Dramaturgia românească s-a dezvoltat şi s-a afirmat deplin în mijlocul unor frămîntări a căror direcţie progresistă şi ascuţime au fost determinate de revolta crescîndă a maselor împotriva împilării feudale şi a jugului străin. Necesitatea de a fi mai întîi de toate o replică dată aşezărilor feudale retrograde, corupţiei, lipsei de omenie şi de a ridiculiza manifestările necorespunzătoare ale unor pături sau persoane din rîndul burgheziei a făcut ca primul făgaş de afirmare a dramaturgiei să îl constituie comedia satirică. Totodată, calea era mai accesibilă atît scriitorilor, care găseau materialul de viaţă în preajma lor, cît şi actorilor care în procesul de creare a personajelor puteau descoperi modele în jur. De asemenea, comedia era larg accesibilă publicului mijlociu, căruia i se dădea posibilitatea să înţeleagă şi să simtă teatrul ca pe un aliat ce-i vorbea pe limba lui, care îl amuza şi, totodată, lovea în oamenii şi poziţiile împotriva cărora el însuşi luase atitudine sau avea conştiinţa că trebuie să ia.

Scanned with OKEN Scanner

În cele ce urmează va fi prezentat, pe scurt, procesul naşterii şi dezvoltării dramaturgiei naţionale, începînd de la acţiunile care urmăreau afirmarea limbii române şi ajungînd pînă la lucrările dramaturgiei originale care au prilejuit primele spectacole cu piese româneşti. În acest scop vor fi urmărite naşterea şi dezvoltarea dramaturgiei noastre la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în primele patru decenii ale secolului trecut.

TRADUCERILE

Traducerile şi prelucrările constituie prima etapă în procesul afirmării teatrului românesc, fie că au prilejuit spectacole în limba română, fie că au rămas nereprezentate. Afirmarea limbii române, prin traduceri sau lucrări originale, s-a făcut paralel şi în alte domenii ale culturii, şi a fost cerută chiar de lupta efectivă împotriva celor, care îi contestau posibilităţile.

Limba română şi-a ocupat locul cuvenit în teatru înainte ca literatura naţională să fi dat producţii remarcabile în domeniul dramaturgiei. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, marea majoritate a spectacolelor prezentate de formaţiile româneşti au fost realizate pe baza unor traduceri sau prelucrări. Începutul în această direcţie l-au constituit cunoscuta traducere a lui Gheorghe Asachi *Mirtil şi Chloe,* după Gessner şi Florian, şi traducerea făcută de Nănescu după *Hecuba* lui Euripide.

De măsura în care traducerile au fost alese cu folos şi efectuate îngrijit, astfel ca prin ele teatrul românesc să slujească lupta pentru afirmarea naţională şi, prin existenţa unor corespondenţe, chiar acţiunile sociale-antifeudale, a depins valoarea lor pentru mişcarea teatrală naţională. Totodată, traducerile au însemnat şi cîştigarea unei experienţe în posibilitatea de folosire şi de adaptare a limbii române la condiţiile specifice ale dramaturgiei, ştiut fiind că lucrările dramatice cer un mod special de exprimare, un anumit limbaj, cu o conciziune şi o dinamică proprii genului.

Traduceri în româneşte au fost efectuate cu destul timp înaintea celor dintîi spectacole în limba română. Kogălniceanu, de exemplu, informează că *Prinţesa din Elida,* a lui Molière, a fost tradusă prin 1769, dar dramaturgul din operele căruia s-a tradus masiv, raportat la această perioadă de început, a fost Metastasio. Ion Budai-Deleanu a tradus direct din limba italiană doar cîteva scene ale piesei *Temistocle,* prin 1783, sau poate mai înainte; se pare că Al. Beldiman a tradus *Artaxeru* din Metastasio, în 1783 s-a tradus de către Vasile Diacu *Achille în Sciro,* iar în 1785 Alexandru Beldiman a tradus şi localizat *Milosîrdia lui Tit* şi *Hosrois* (Siroe).

Dar piesa lui Metastasio care a avut cea mai mare circulaţie, în acele vremi, a fost „*Achilevs la Skiro,* fapta lui Kir Metastasie Kesaricescului poet, acum întîi tălmăcită de pe grecie de către Dumnealui Iordache

Scanned with OKEN Scanner

Slătineanu, Vel Paharnic în Bucurescii Țării Rumunesci la 1797", și tipărită la Sibiu. După cum mărturisește însuși Slătineanu, el a tradus lucrarea gîndindu-se la eficiența moralizatoare. Realizarea este interesantă nu numai prin intențiile traducătorului, ci și prin modul în care este executată. *Fapta*, cu *facerile* (actele) și *perdelele* (scenele) ei, trăiește prin versuri cu rimă în care pulsează o limbă curată și destul de bogată, în stare să cuprindă și să transmită conținutul piesei. Au urmat, printre altele, înainte citata lucrare a lui Asachi, mai apoi *Alzira* de Voltaire și cunoscuta traducere a lui A. Nănescu. Prin acestea din urmă repertoriul s-a îmbogățit cu opere de valoare deosebită, piese jucate care au deschis teatrului românesc frumoase perspective. Într-adevăr, spectacolul prezentat la scurtă vreme după *Hecuba* a adus o nouă capodoperă și un alt mare dramaturg: *Zgîrcitul*, traducere de Ladislau Erdely după *Avarul* lui Molière. De asemenea, el a tradus în aceeași perioadă *Pompei* (Pompée) de Corneille.

Începutul a fost de bun augur, fiindcă au căpătat în continuare grai românesc alți mari dramaturgi ai lumii. În 1820 a apărut traducerea din limba franceză a lui Alexandru Beldiman după *Oreste* de Voltaire (tipărită la Buda de către Zaharia Carcalechi). Editorul considera traducerea „cea mai întîi tipărire într-așa mari și lăudate versuri în limba românească", cu toate greșelile existente din pricina neîndemînării și a nepriceperii limbii românești arătate de culegători. Traducerea a fost scoasă de sub tipar încă din 1817, dar, din diverse motive, i s-a dat ultima formă și a fost pusă în comerț abia în 1820. Piesa era împărțită pe *faceri* (acte), *corturi* (scene), iar caracterele erau arătate prin *obraze*. De altfel, pînă la relativa fixare din cadrul *Filarmonicii*, notația se făcea așa cum credea de cuviință fiecare traducător. În 1821, serdăreasa Zoica Grigoriu, la traducerea lui *Erast* de Gessner, arată personajele drept *fețe*, actul prin *parte*, scena prin *perdea*. Singur Budai-Deleanu a numit în această perioadă de început actul, act și scena, scenă.

După aceste traduceri din operele unor dramaturgi ca Euripide, Molière sau Voltaire, traduceri integrale, parte din ale tipărite, parte nu, cîteva chiar prezentate pe scenă, a urmat o perioadă mai puțin productivă. Se cuvin notate *Britannicus* de Racine și *Regulus* de Heinrich von Collin, de asemenea *Ermiona* sau *Mireasa lumii ceilalte* de Fr. W. Ziegler, în traducerea lui Iancu Văcărescu, *Brutus* de Voltaire, tradus de Daniel Scavinschi în jurul anului 1824, *Amfitrion* de Molière, tradus de Heliade în jurul anilor 1830, dar publicat abia în 1835, și altele.

Relativ acestei perioade îi aparține și traducerea capodoperei shakespeariene *Hamlet*, cu titlul *Amlet — Prințul de la Dania — Tragedia în cinci perdele după Shakespeare*, realizată cu remarcabilă rîvnă, de transilvăneanul Ion Barac, după o versiune germană a lui Schröder. Traducerea nu era fidelă față de numele personajelor și nici măcar față de sensul și spiritul tragediei marelui Will. Finalul, de exemplu, era ferit, Hamlet nu murea, ci se urca pe tron. Așa li se păruse traducătorilor că este drept și nu se sfiiseră să-l corecteze pe Shakespeare. Printre primele traduceri din Shakespeare efectuate în țara noastră sînt de

scurtări, deci cu tot atîtea dificultăţi în calea celor ce ar vrea s-o facă. Piesa înseamnă, de fapt, o înşiruire de scene fără legătură dramatică efectivă, în care se amestecă pasaje rostite cu unele muzicale. În lucrarea citată, I. Massoff observă în mod just că „unitatea firavă a acţiunii dramatice se pierde din pricina intervenţiilor unor intermezzouri care se succedează aproape după fiecare scenă".[28] Consideraţii interesante face se află în studiul lui L. Drimba, care a şi publicat-o.

Autorul sau autorii s-au oprit asupra uciderii lui Ghica pentru că acesta era un eveniment la ordinea zilei, interesant pentru public. Din păcate însă, figura centrală, fără să fie falsificată, a fost compromisă într-un asemenea cadru. Este drept că sfetnicii vînzători sînt pedepsiţi, dar „piesa" se încheie cu un îndemn adresat publicului de a face urări de fericire suveranilor habsburgi. S-ar putea ca îmbucătăţirea povestirii tragice despre Grigore Ghica şi introducerea ei într-un astfel de spectacol să se datoreze adaptării mecanice a unui mod de prezentare aflat în uz. În orice caz nu este reuşită alternanţa existenţă între scene cu semnificaţii tragice şi scene groteşti, de bîlci.

Dacă această lucrare a fost reprezentată sau nu este greu de spus.

Dialogul intitulat *Jălile păcurarilor (ciobanilor) în Ardeal lîngă sicriul Maicei Therezia* este scris în limba română, dar fără sentimente româneşti, de un preot protestant. Personajele, păstori români, îşi varsă necazul şi-şi plîng norocul şi nădejdea nimicite prin încetarea din viaţă a Mariei Tereza.

Cu un asemenea conţinut, cum bine consideră D. C. Ollănescu, nu putea să iasă altceva decît „simţăminte mai multe decît naive"[29], versuri „oloage", nu aveau cum să se contureze caractere dramatice şi mai ales să se realizeze emoţia, pe care lamentările neconvingătoare, fals puse în gura ciobanilor transilvăneni de un apologet al Habsburgilor, nu o puteau produce.

Pe lîngă *Jălile ...*, Sulzer semnalează în *Geschichte des Transalpinische Daciens* şi o aşa-numită *Comedie pastorală*, scrisă de un român. Comedia cuprindea întîmplări legate de o nuntă. Printre personaje se aflau mirele, un cioban, oaspeţii şi Dragoş sau Drăguş, pretendent al Ilincăi. Totul era cîntat cu multă veselie, existau soţii cu mai mult sau mai puţin spirit, dar cu destulă vulgaritate, momente lirice, urări de fericire şi belşug.

Lipsită de valori dramatice, producţia — mai mult oraţie de nuntă — pare să fi fost interesantă prin unele elemente tradiţionale şi aspecte folclorice.

În Moldova, poetul Costache Conachi a arătat interes şi a înscris unele realizări în domeniul dramaturgiei. Lui i se datorează lucrări cu caracter satiric create de el singur sau în colaborare. Este vorba de *Giudecata femeilor*, scrisă „la leat 1806, decemv. 1" de C. Conachi, în care sînt atacate superficialitatea şi viaţa de huzur a lumii boiereşti, şi *Comedie Banului Constandin Canta, ce-i zîc Căbujan şi Cavaler Cucoş**, de C. Co-

* În *începuturile teatrului românesc*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963, pp. 40—46.

nachi în colaborare cu Dimitrache Beldiman şi N. Dimachi. De asemenea, C. Conachi a acuzat dezmăţul în *Amoriul şi toate harurile* şi, aproape cu certitudine, a scris, *Serdarul din Orhei*. O însemnare care însoţeşte prima comedie arată că aceasta a fost jucată de păpuşari, neexistînd în acea vreme — după cum se ştie — teatru la Iaşi. („Nefiind teatrul, s-au jucat comedia aceasta la păpuşării".) În comedie, tînărul Conachi şi coautorii Beldiman şi Dimachi demonstrează unele calităţi în ceea ce priveşte capacitatea de a sesiza aspecte caracteristice societăţii din vremea lor şi de a aşeza pe hîrtie cele observate într-un mod interesant.

Zgîrcenia, patima, satirizată prin Cavaler Cucoş, are semnificaţii largi, fiind rezultat al conştiinţei personajului că banul înseamnă cinste şi putere.

Cucoş îi spune lui Jompa, un soi de valet al său:

Dar ce cinste îmi trebuieşte,
Interesul cînd lipseşte.
Eu cu vînturi nu trăiesc
Bani voi să agonisesc
Părăluţa mă hrăneşte
Părăluţă mă cinsteşte
Pentru aceasta o strîng bine
Cînd ajunge ea la mine.

Interlocutorul răspunde:

Ştiu că cinstea dumitale
Stăruie numai părale.

Avariţia ajunge să-l stăpînească într-atît pe Căbujan încît îl face să refuze orice bunuri şi trebuinţe care cer cheltuială, ceea ce duce cu gîndul la Hagi Tudose, personaj creat după aproape un secol, cu acelaşi explicabil atribuit esenţial, ajuns la extrema limită.

Comedie Banului Constandin Canta ce-i zîc Căbujan şi Cavaler Cucoş are ca personaje (obraze) pe Cavaler Cucoş sau Banul Constandin Căbujan, Stati Bacalu şi Jompa, care se întîlnesc de-a lungul unor scene în dialoguri versificate, scrise într-un plastic, autentic şi plăcut limbaj moldovenesc.

Prin intermediul unei comunicări făcute de Vasile Alecsandri, cititorii revistei *Convorbiri literare* au aflat, la sfîrşitul secolului trecut, de existenţa unei comedii în versuri intitulate *Serdarul din Orhei*, care datează, probabil, din primul deceniu al secolului al XIX-lea. Marele nostru clasic scria că „Fragmentul dramatic pare să fi fost totodată o încercare de satiră, făcută în contra unui parvenit, ce intrase ca ginere într-o familie evgheniştă; el se prezintă atît ca model de stil, cît şi ca un colţişor din tabloul social de la începutul secolului nostru. Autorul anonim a pus în scenă trei obraze (personaje) originale, care negreşit erau menite a conduce intriga unei piese în mai multe acturi, însă nu mi-au căzut în mînă decît cîteva scene din arătarea A (Actul 1)"[30].

Serdarul din Orhei, opera lui Costache Conachi, a fost aflată, după cum arăta G. Călinescu, printre hîrtiile lui Negruzzi, care, probabil, a şi pus-o la dispoziţia lui Alecsandri spre publicare.

Scanned with OKEN Scanner

Există, începînd de la primele încercări dramatice din Transilvania, o continuitate care ne face să putem înregistra, la date relativ apropiate, apariţia cîte unei noi încercări dramatice. Continuitatea există peste graniţe şi împărţiri administrative şi face ca, din ultimul sfert al secolului al XVIII-lea şi pînă la sfîrşitul primului sfert al secolului al XIX-lea, să se parcurgă un drum evolutiv interesant, plecînd de la începuturile originare din Transilvania, trecînd prin contribuţia moldoveană la realizările lui Iordache Golescu.

Recent a fost găsit textul unei comedii intitulate *Sfatul familiii**, aparţinînd — cu oarecare incertitudine — lui N. Dimachi, unul dintre coautorii *Cavalerului Cucoş*. Manuscrisul, descoperit de profesorul S. Cioculescu la o familie originară din Bîrlad, se pare că datează din cel de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea. Comedia, inspirată din întîmplări reale, vizează persoane, dar are totodată valabilitatea generală în ceea ce priveşte moravurile corupte ale boierimii.

Personajele reprezintă în parte lumea boierimii mijlocii corupte şi imorale, oameni a căror viaţă se consumă în trîndăvie sau în goană după plăceri, în care desmăţul constituie o modalitate, iar adulterul este la ordinea zilei. Piesa zugrăveşte o lume setoasă de plăceri şi dornică de parvenire, de aventuri cît mai tentante şi mai profitabile. Lucrarea, amplu studiată de descoperitorul ei, are unele calităţi, remarcabile pentru acea etapă de început a dramaturgiei româneşti. În comedie prind relief cîteva chipuri (Marghioala, Vasilică, Prohiriţa, Ştefanache) care se întîlnesc într-un conflict destul de bine condus; piesa are replică vioaie, lexic potrivit şi — în ciuda unor vulgarităţi — pe alocuri este chiar spirituală.

PIESELE LUI IORDACHE GOLESCU

Prin numărul lucrărilor cît şi prin calităţile lor, Iordache Golescu este primul scriitor român la care dramaturgia a constituit un mod de expresie şi o preocupare constantă. Între scrierile sale, care îmbrăţişează domenii diferite, de la istorie la lingvistică, folclor sau morală, cele dramatice ocupă un loc deosebit de important. Dramaturgul Iordache Golescu a dat literaturii naţionale, ca rezultat al unei activităţi începute în anul 1818, următoarele lucrări: *Starea Ţării Româneşti pe vremea străinilor şi a pămîntenilor; Starea Ţării Româneşti acum în zilele măriei sale lui Ioan Caragea Voevod, pe vremea asidosiei; Povestea huzmetarilor; Obştească anafora a boierilor pentru pravilele Măriei sale; Comedia ce se numeşte Barbul Văcărescul, vînzătorul ţării* (scrisă în jurul anului 1828) şi *Mavrodinada sau Divanul nevinovat şi defăimat sau copiii sărmani, nevîrstnici şi năpăstuiţi* (în jurul anului 1845).

* În *Viaţa românească*, nr. 12, 1960, p. 146 şi urm. şi în Nr. 2, 1961, p. 91 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

În cele mai bune creații dramatice ale lui Iordache Golescu se întîlnesc destule pasaje de puternic protest antifeudal. Utilizînd deopotrivă satira și imprecația, el izbutește să facă simțite pe alocuri durerea și revolta poporului. Receptiv la nevoile și năzuințele mereu înșelate ale maselor dornice de o viață mai bună și cunoscînd sufletul poporului nostru și modul folcloric de expresie, dîndu-le viață cu respect pentru adevăr, cu cinstire și simțire, Iordache Golescu a realizat în lucrările sale momente cu adevărat impresionante. Unul dintre ele îl constituie finalul piesei *Barbul Văcărescul, vînzătorul țării,* unde împotriva tagmei jefuitorilor și împilatorilor se ridică un blestem imens, care trece din gură în gură, amplificîndu-se, un blestem în care poporul ia ca martor și ajutor lumea întreagă, natura și dumnezeirea, spre a-i pedepsi pe jefuitorii fără de lege: „... să zicem cu toții ... de la mic pînă la mare, să strigăm din tot sufletul nostru: «Bată-i Dumnezeu să-i bată». A ... min! Trageți clopotele ... Precum se stinge focul de apă, așa să se stingă sămînța lor de mînia domnului ... Să se zdrobească oasele lor, de la mic pînă la mare ... Cum se topește ceara de la fața focului, așa să se topească neamul lor de la fața domnului ... Fiere și otravă spre mîncare să le dea lor și cu oțet să-i adape pe ei ... Pămîntul să-i înghită pe toți de vii ... Potoapele să-i înnece ... viermii să-i mănînce de vii ... Vîntul să-i risipească ca paiele din arie ... Praful și țărîna să se aleagă din tot neamul lor ... Amin! Amin!! Amin!"

Este un blestem care-și trage seva din producția folclorică, asemenea celor îndreptate împotriva ucigașilor de părinți sau a vînzătorilor de țară, blestem prin care Golescu îmbracă în vorbe pustiitoare obida, durerea și revolta care ridicaseră țara în 1821, dar care, departe de a fi fost potolite, anunțau, născută din chin, o ridicare mai mare, de care vor fi legate nădejdi și mai adînci.

Prima lucrare dramatică a lui Golescu este cea intitulată *Starea Țării Românești acum în zilele Măriei sale Ioan Caragea Voevod, pe vremea asidosiei* și privește falsurile legate de asidosie, adică de scutirea vremelnică de tribut către Poartă a împilatorului Caragea.

De pe lumea cealaltă este trimis Ionică Sindia să vadă cum trăiesc pămîntenii pe vremea lui Caragea, în zilele asidosiei. Jaful cumplit și împilările nemaivăzute făceau ca viața oamenilor să fie adevărat chin, dăjdiile erau mai mari și mai multe. Astfel fiind viața, era mai bine în lumea morților, unde nu existau biruri și cîrmuire jefuitoare ca aceea a lui Caragea, nici slujitori neomenoși ca Samurcaș și Ștefan Belu — iată concluzia tragică a celei dintîi comedii a lui Iordache Golescu.

Urmează, inspirată tot de domnia abuzivă a lui Caragea, *Povestea huzmetarilor,* prin care demască tertipurile și hoțiile legate de huzmeturi, adică de veniturile de pe urma dărilor. Altă lucrare, tot din vremea lui Caragea, este: *Obștească anafora a boierilor pentru pravilele în zilele Măriei sale,* îndreptată împotriva pravilei reacționare și unilaterale a lui Caragea.

Scanned with OKEN Scanner

Comedia ce se numeşte *Barbul Văcărescul vînzătorul ţării** surprinde momentul următor mişcării revoluţionare de sub conducerea lui Tudor Vladimirescu. Revenirea pe tron a domnilor pămînteni aduce bucurie şi nădejdi: „... Strălucit-au steaua, răsărit-au soarele, venit-au lumina cea adevărată... Jucaţi şi mîncaţi! Că domnul din cer ne-a miluit!... Săltaţi şi chiuiţi. Că domn pămîntean ne-a venit... Domn bun, domn milostiv, domn cu frica lui Dumnezeu... Domn ales dintre boieri, Grigore Vodă Ghica".

Dar chiar pămîntean, domnul n-avea în vedere necazurile poporului. Golescu subliniază aceasta şi îl arată pe Ghica nelipsit de bune intenţii, dar dominat în cele din urmă de profitorii înrăiţi şi uneori la unison cu ei. Golescu face să se înţeleagă că „izbăvirea" nu poate fi decît rezultat al acţiunii, al luptei poporului împotriva mişeilor, denotînd la acest înaintaş al literaturii dramatice româneşti poziţii progresiste şi o viziune politică ce-i face cinste.

Observator atent şi circumspect, autorul marchează existenţa unei opoziţii; de fapt lumea al cărei reprezentant era însuşi Iordache Golescu şi care, înţelegînd sensul vremurilor, iubind adevărul şi dreptatea, se opunea „tagmei jefuitorilor". Dar dacă Barbul Văcărescul sau logofătul Belu sînt înfieraţi în faţa noastră, îi cunoaştem din ceea ce spun şi fac, despre Bălăceanul, de exemplu, aflăm doar prin relatări, din vorbele bune spuse despre el sau din ura pe care i-o arată duşmanii săi. De ce n-a fost adus în scenă ca să-i înfrunte pe vînzători? Poate pentru că nici dramaturgului nu-i erau prea bine lămurite şi conturate unele sensuri şi obiective. În orice caz, pe Bălăceanu, Iordache Golescu îl prezintă cu multă simpatie, nu pentru că îi era lui socru, ci mai întîi pentru că C. Bălăceanul, poreclit Buclucaşul, se afla în realitate în fruntea amintitei opoziţii.

Lipsit de experienţă, ca un deschizător de drumuri ce este, Iordache Golescu a avut în mod firesc slăbiciuni sub aspectul dramatismului lucrărilor sale. Piesa este lipsită de ceea ce în mod curent numim conflict dramatic; totuşi, *Comedia ce se numeşte Barbul Văcărescul, vînzătorul ţării* are un conflict, nu unul de tip clasic, ci un conflict construit şi susţinut în maniera teatrului folcloric. În *Jocul păpuşilor* poporul lua atitudine prin Paiaţă faţă de aspectele vicioase; Paiaţa avea în aceste producţii un rol activ, era un personaj prezent de-a lungul întregii acţiuni. Un aspect asemănător se întîlneşte şi în lucrarea lui Iordache Golescu, unde există Măscăriciul, personaj mult apropiat ca rol şi poziţie de cel folcloric. Constatarea merită să fie reţinută, pentru că arată rolul important jucat de producţiile noastre folclorice în definirea teatrului românesc. De altfel, Măscăriciul nu este singurul element; prezenţa folclorică poate fi determinată şi pe alte planuri, fie că ţin de conţinut, fie de formă. În piesa lui Golescu, rolul Măscăriciului era ca,

* În *Primii noştri dramaturgi*, Ediţie îngrijită şi glosar de Al. Niculescu; Antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Florin Tornea, Bucureşti, 1960, E.S.P.L.A., pp. 9—46.

Scanned with OKEN Scanner

prin vorbe de duh, comentariu sau imprecaţie, să precizeze existenţa unei opoziţii populare, subliniată de personaje în general pe calea satirei. Totuşi, tendinţa potrivnică boierimii nu o exprimă numai Măscăriciul; în momentele de mare tensiune, ea este susţinută chiar de popor. Astfel, piesa sugerează existenţa unui conflict, surd, dar de mari proporţii; el cuprinde două forţe care nu se întîlnesc în scenă, dar crează conştiinţa că întîlnirea lor va naşte o puternică încleştare. În piesă se conturează două lumi cu năzuinţele sau interesele lor specifice, lumea jefuitorilor şi cea a jefuiţilor, şi, dacă acestea nu se înfruntă în scenă, piesa se încheie cu perspectiva ciocnirii lor.

Două aspecte se desprind cu deosebire din lucrarea dramatică a lui Iordache Golescu: primul priveşte neomenia şi fărădelegile marilor feudali, al doilea şirul nevoilor şi durerilor poporului asuprit. Şi unul, şi celălalt subliniază caracterul antifeudal al acestei piese şi, în general, al scrierilor lui Iordache Golescu, lucrări care au valoarea unui început de excepţională vigoare în literatura noastră dramatică. Dacă acestui conţinut ofensiv, provenit din puterea de observaţie a vieţii, din cinste şi curaj, i-ar fi corespuns şi măiestria dramatică, Iordache Golescu ar fi realizat opere dramatice greu de depăşit în întreg secolul trecut.

În ceea ce priveşte dramatismul, nu-i pot fi trecute cu vederea calităţile ce ţin de concizia dialogului, existentă de multe ori, de posibilitatea fixării unor personaje prin detalii grăitoare, printr-un limbaj sugestiv, creator de imagini. Dramaturgul caută să facă părtaşe masele şi izbuteşte să surprindă şi să redea reacţii colective; el reuşeşte să cuprindă nenorocirile norodului, revolta lui dureroasă, care dă valabilitate tuturor mijloacelor pe care le întrebuinţează şi face chiar ca expresii, îndeobşte socotite ca „măscări“, să nu aibă aspectul unor vulgarităţi.

După *Barbul Văcărescul*, Iordache Golescu a scris — prin 1831 — *Starea Ţării Româneşti pe vremea pămîntenilor*, apoi *Mavrodinada*, demascare a modului abuziv în care era împărţită dreptatea pe vremea lui Gheorghe Bibescu, a disprețului faţă de legile care nu conveneau „păturii conducătoare“.

Satirele dramatice ale lui Golescu se pare că n-au fost jucate; nu este însă greu şi nici hazardat să se presupună că au fost citite în adunările oamenilor cu vederi înaintate care frecventau casa lui Iordache Golescu. Dacă în adunările din casele Goleştilor se citeau poezii sau gramatici, este aproape sigur că au fost rostite şi inspiratele dialoguri ale lui Iordache. Dacă unii comentatori cred că teatrul lui Golescu a fost valorificat „la păpuşi“, aşa cum a fost cu textele lui Conachi, alţii îl consideră teatru pentru citit (F. Tornea) sau „pamflet politic dramatizat“ (acad. Perpessicius).

Din 1821 datează o comedie, datorată, după cît se pare tot lui Iordache Golescu, intitulată *Comedie ce s-au lepădat la Visterie, care s-au urmat între cei jos arătaţi, avînd nădejdi unii de Hangerliu a veni şi alţii de Mihai Şuţ, frică fiindu-le de Calimach* sau pe scurt *Tarafurile cele ce aşează domnia*. Cu acest titlu a fost publicată în *Columna lui Traian*, la 14 februarie 1872, şi prezentată de Haşdeu drept „o admirabilă farsă anonimă, scrisă acum tocmai cincizeci de ani“, care „zugră-

Scanned with OKEN Scanner

veşte întreaga epocă fanariotă". Lucrarea nu este lipsită de calităţi dramatice.

*Tarafurile celor ce aşează domnia**, după cum arată şi titlul, constituie o prezentare satirică a intrigilor şi luptelor legate de acapararea tronului. În cazul de faţă este vorba de maşinaţiile care au urmat asasinării lui Alexandru Suţu, domnul fanariot al Ţării Româneşti. În piesă, acţiunile tarafurilor nu au însă rezultatele scontate şi tronul este dat lui Scarlat Calimachi. Printre personaje îl remarcăm pe Banu Ghica, viitorul prim domn pămîntean, personaj întîlnit şi în alte piese ale lui Golescu.

CONDIŢIILE APARIŢIEI COMEDIEI SATIRICE

În perioada frămîntărilor naţionale şi sociale cunoscute de Ţările Române spre sfîrşitul primei jumătăţi a secolului al XIX-lea, dramaturgia satirică originală s-a dezvoltat pe linia dominantelor întregii noastre culturi. Ea a constituit un însemnat aport în lupta pentru afirmarea culturală şi, în acelaşi timp, o contribuţie de preţ a culturii româneşti la acţiunile de eliberare socială şi naţională.

Rapida ei afirmare, numărul relativ mare de lucrări din perioada anterioară lui 1848 rezultă din necesitatea creării unor producţii ofensive, impuse de viaţă şi susţinute de principalii îndrumători ai teatrului românesc. De asemenea, şi-a spus cuvîntul creaţia folclorică folosită cu pricepere şi inspiraţie de dramaturgii vremii. Cunoaşterea şi însuşirea spiritului protestatar folcloric a dat mai mare ascuţime satirei şi a sugerat căi în realizarea artistică atît lui V. Alecsandri cît şi lui Alecu Russo, doi dintre cei mai reprezentativi dramaturgi ai vremii şi totodată autentici cunoscători ai folclorului românesc.

Realitatea a impus crearea comediei satirice pentru că satira avea, mai mult ca oricare specie a literaturii, posibilitatea să demaşte vicii şi nedreptăţi şi să fixeze, în acelaşi timp, obiective foarte concrete de acţiune. Creaţia satirică nu era numai extrem de actuală, ci şi mai uşor de realizat, deoarece materialul de viaţă exista în imediata apropiere a scriitorului, iar aspectele criticabile erau foarte evidente. Satira, cerută pentru a demasca un regim corupt, a fost utilizată în literatura timpului şi pe alte planuri decît ale dramaturgiei, de Grigore Alexandrescu, Cezar Bolliac, Ion Heliade Rădulescu şi alţii. În aceste condiţii, prin comedia satirică, în preajma anului 1848, s-a afirmat însăşi dramaturgia originală, cu lucrări cum sînt: *Comodia vremii* (1833) de C. Facca, *Iorgu de la Sadagura* (1844) şi *Iaşii în Carnaval* (1845) de V. Alecsandri, *Jignicerul Vadră* (1846) de Al. Russo, *O bună educaţie* (1845) de Costache Bălăcescu şi cu comediile lui Costache Caragiale *O soaré la mahala* (1847) şi *Îngîmfata plăpumăreasă*.

* În *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefaţă şi note de Tiberiu Avramescu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963, pp. 67—78.

Scanned with OKEN Scanner

Comediile, primele lucrări dramatice originale realizate artistic, reprezintă rodul unui proces mai îndelungat. În prologul intitulat *La deschiderea teatrului întîiaşi dată în Bucureşti, în anul 1819,* Iancu Văcărescu îndemna: „Cu *el năravuri îndreptaţi*". Îndemnul izvorît din necesitate a fost ascultat şi năravuri a încercat să îndrepte Iordache Golescu, prin scrierile sale antifeudale, sau Costache Facca, cînd a luptat împotriva celor „răle de acum". Dar conştiinţa misiunii ce-i revenea culturii şi laolaltă cu ea teatrului s-a precizat tot mai mult în minţile celor mînaţi de vederi progresiste, pe măsură ce s-au apropiat anii revoluţiei de la 1848.

Idei înaintate a susţinut Heliade prin *Curierul românesc* sau *Gazeta Teatrului Naţional;* el a arătat că misiunea extirpării relelor morale ale noroadelor şi implicit sociale revine într-o bună măsură teatrelor, care „întovărăşite cu instrucţia publică, fără să omoare niciodată, au îndreptat moralul". Pentru Alecsandri, teatrul era o tribună de luptă: „. . . fiindcă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele şi ridicolelor societăţii noastre"[31]. Cezar Bolliac afirmă în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* (1846, nr. 27 şi urm.) că rolul creatorului şi al creaţiei este să contribuie „la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conştiinţă [. . .] Să cerceteze cu de-amănuntul izvoarele inegalităţii în societate şi să nimicească toate formele şi reformele sociale, politice şi religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate şi egalitate în libertate şi egalitate practică actuală"[32], arătînd ca o condiţie a valabilităţii creaţiei artistice legătura cu năzuinţele poporului.

În aceşti ani, la cei mai reprezentativi creatori, activitatea scriitoricească sau actoricească însemna o „misie" de a cărei îndeplinire era legată însăşi poziţia lor ca oameni şi cetăţeni. Printre ei sînt şi creatorii care în epoca prepaşoptistă, folosind experienţa înaintaşilor, înţelegînd spiritul şi sensul desfăşurării evenimentelor, au făcut să ajungă în faţa cititorilor sau publicului primele producţii satirice româneşti. Diversitatea de teme semnificative existente la aceşti scriitori, actualitatea şi oportunitatea aducerii lor pe scenă nu pot fi explicate decît prin identificarea idealurilor scriitorilor cu idealurile progresiste ale epocii şi ale maselor populare.

COMODIA VREMII
de Costache Facca

Cu şapte ani înaintea publicării programului *Daciei literare* şi în general înainte de a se fi început o susţinută activitate de stimulare şi îndrumare a creaţiei dramatice originale, C. Facca a sesizat sensurile necesare de dezvoltare a literaturii noastre dramatice şi a scris în 1833

Scanned with OKEN Scanner

*Comodia vremii**, lucrare în trei acte, cunoscută și sub numele de *Franțuzitele.*

Comodia vremii surprinde și satirizează un rău caracteristic, și anume disprețul pentru ceea ce este românesc, maimuțărirea moravurilor protipendadei, care se infiltrau atunci nu numai în rîndurile micii boierimi — așa cum este cazul în piesă—, ci chiar în mijlocul unei părți a burgheziei. În comedia lui Facca, efectele sînt arătate prin cuconița Elenca și cuconița Luxandra, fetele cuconului Ianache „mahalagiu, boier bătrîn". După origine, cele două fete fac parte din mica boierime; aspirațiile însă le mînă către protipendada de la care adoptă manierele, gîndurile și expresiile, devenind ridicole și antipatice. Problematica lucrării însă nu se reduce numai la aspectul semnalat mai sus. Facca surprinde trăsăturile de exploatatori ale reprezentanților acestei lumi și, ca urmare, satirizează și un personaj care, față de superficialitate, de imitație și înstrăinare, are un rol critic, deci pînă la un punct pozitiv. Este vorba de Ianache, care, ca reprezentant al micii boierimi, are poziția critică amintită, dar care ca boier se comportă și apare drept un reprezentant tipic al clasei sale, clasă exploatatoare.

În *Comodia vremii,* conflictul principal se desfășoară între cele două fete și tatăl lor, boierul Ianache. Nu este vorba aici de o luptă pentru apărarea unor tradiții, care în fond nici nu existau, ci de evidente interese materiale. „Noi nu sîntem oameni mari", spune Ianache, conștient de poziția lui și de interesele care-l conduc în așezarea economică și socială a vremurilor. Ca personaje, Ianache, Elenca și Luxandra poartă caracteristicile clasei lor, boierimea exploatatoare, care pun asupră-le o puternică amprentă. Chiar dacă Ianache disprețuiește „franțuzoaia", „bontonul" și nu vrea „casa deschisă", după cum se poartă în casă, după atitudinea față de cei care depind de el și după argumentele folosite, este și el un reprezentant al mentalității exploatatorului. Reacționar în esență, Ianache regretă pravila lui Caragea, legiuire menită să întărească exploatarea și, totodată, să limiteze lumea beneficiarilor la boierime.

În slujnica Mariuța, autorul a surprins bunul simț al omului din popor; necazurile pe care le are în casă, amenințările lui Ianache și pretențiile fiicelor acestuia nu-i răpesc vioiciunea de spirit, nu o anihilează. Cu toate că nu se află pe prim plan, prin observațiile sale de duh, personajul rămîne bine întipărit cititorului. Este drept că ea amintește slujnicele din piesele lui Molière, dar are totuși o individualitate distinctă și chiar autohtonă, fapt care face să socotim personajul drept o izbîndă a scriitorului. Sigur însă că nu se poate contesta influența exercitată de marele dramaturg, evidentă nu numai prin acest personaj, ci și prin „prețiozitatea ridicolă" a celor două fete și chiar prin Ianache, ușor de alăturat lui Gorgibus.

În privința personajelor principale — Elenca și Luxandra, individualizarea lasă de dorit; ele, și alături de ele Panaiotache și Simion, sînt lipsite de trăsături distincte, nu reprezintă individualități, ci mai mult categorii.

* În *Primii noștri dramaturgi, op. cit.,* pp. 55—76.

Scanned with OKEN Scanner

Este de remarcat că dramaturgul izbutește pe alocuri să dea limbii ascuțimea cuvenită sensurilor satirice ale piesei. De o știință a construcției dramatice încă nu poate fi vorba; totuși, *Comodia vremii* are o acțiune vie și curgătoare, care reușește să mențină trează atenția cititorului sau eventualului spectator.

Se poate spune că această piesă reprezintă un început promițător în conturarea unor caractere dramatice, chiar dacă individualizarea personajelor, așa cum se arată mai înainte, este realizată mai cu seamă în ceea ce-i privește pe Ianache și pe Mariuța. Datorită acestui fapt, însuși comicul personajelor va fi de deosebite facturi. La Elenca și Luxandra, de exemplu, pe lîngă deosebirea între ceea ce pretindeau că sînt și ceea ce erau în realitate, autorul utilizează mijloace de subliniere a comicului legate mai mult de formă, dîndu-le chiar preponderență. Există însă și scene în care comicul are rezonanțe mai adînci, ce țin de profilul moral al personajului. De altfel, alternarea unor planuri ascuțit satirice cu altele mai facile poate fi urmărită de-a lungul întregii lucrări și își găsește explicația în însăși lipsa de experiență creatoare a scriitorului.

Costache Facca a scris o piesă care marchează un pas înainte pe calea afirmării limbii dramaturgiei noastre. În versuri destul de corecte, el reușește să aibă concentrarea necesară și să exprime ceea ce are de exprimat. În legătură cu valoarea și rolul piesei, sînt martori contemporani care au gîndit, probabil, asemenea lui Heliade: „N-am văzut nici în alte limbi culte o scriere atît de scurtă, să depingă atît de exact și natural moravurile epocii și să flagele cu atîta sare ridicolele purtărilor și jargonul nesuferit al prețioaselor ridicole“[33]. Heliade sublinia astfel autenticitatea și oportunitatea observațiilor critice aflate în lucrarea lui Costache Facca, om cu vederi înaintate, „mădular al Filarmonicii“, inamic al celor ce disprețuiau limba română și contestau posibilitățile naționale.

ALTE LUCRĂRI DRAMATICE DIN DECENIUL AL PATRULEA

În cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut s-au scris și s-au jucat și alte piese românești. Ele au astăzi mai mult caracter documentar; de aceea nu vom stărui asupra lor, ci le vom menționa doar, cu excepția comediei *Poetul romantic* de Matei Millo, singura pe care conținutul satiric și valoarea expresiei o așează alături de cea a lui Facca.

În Moldova, la 10 noiembrie 1834 s-a jucat o piesă „de ocazie“ scrisă de tînărul Matei Millo. Ea evoca figura lui Ștefan cel Mare, și îi era dedicată lui Mihail Sturdza. Piesa, intitulată *Serbarea ostășească*, nu este singura de acest gen, pentru că, în 1834, cercurile din jurul curții urmăreau să facă curent de opinie în legătură cu *vechea slavă* pe care trebuia s-o readucă domnul de curînd înscăunat. Totuși, evocarea unor figuri eroice sau legendare ale trecutului nostru, cu toate „aluziile atin-

Scanned with OKEN Scanner

gătoare", a fost de natură să slujească virtuţile patriotice şi să stimuleze demnitatea naţională, fie că era vorba de Ştefan sau de *Dragoş, întîiul domn al Moldovei*, lucrare dramatică de Gh. Asachi.

Matei Millo a mai scris în această perioadă *Un poet romantic* şi *Postelnicul Sandu Curcă*.

Piesă de început, *Un poet romantic**, „scene în versuri", aşa cum indică autorul, cu toate slăbiciunile inerente, lasă să se întrevadă un real talent. Autenticitatea observaţiei, ascuţimea satirică şi claritatea obiectivului urmărit depăşesc aspectul de „rol" scris de un dramaturg — actor, pe care întreaga producţie ar părea că-l are. Prin *Un poet romantic*, tînărul dramaturg Millo n-a scris actorului Millo un rol, ci a atacat un rău caracteristic timpului. Este vorba de pozele romantice maladive şi oarecum primejdioase prin desprinderea de realităţi. Millo a zeflemisit prezenţa halucinată a poetului, dragostea lui fatală, somnambulă. Acestui ostentativ poet al suferinţei:

Cuconiţă şi cucoane, sînt poet, poet romantic
Şi din pieptu-mi poezie, vedeţi curge, gemînd jalnic

nu-i este străină o situaţie în contradicţie cu atmosfera lunară pe care vrea să o ţească în jurul său. Poetul este în acelaşi timp:

Şi paing de tribunaluri, în cîrciogurile mele
Mulţi răzeşi, muscuţe proaste, cad în laţu-mi bîzîind,

deci un profitor.

Punînd în antiteză aceste două aspecte, tînărul autor dramatic vrea parcă să arate că „horcăielile de guşter" erau necesare multora spre a-şi ascunde adevărata faţă. Astfel, Millo a dat o mai largă valabilitate lucrării sale şi, totodată, a zeflemisit sistemul de creaţie al celor de seama poetului romantic:

Pentru versuri am metodă, să fac sute şi dormind.
Iau o cuşmă, vîr la literi, ca o mînă . . . şi mai multe
Scutur tare . . . şi pe masă, calde, calde, le-arunc iute.

Celelalte personaje ale comedioarei sînt: Stan, boier bătrîn, Mariţa, soţia lui şi prietenul lor Antohi. Departe de a constitui un simplu cadru în care este pus să se mişte personajul central, adică nişte personaje-replică, ele îşi au rostul lor în piesă şi sînt, în general, reprezentative pentru lumea căreia îi aparţin. Este remarcabilă tendinţa de individualizare şi de prezentare critică a personajelor existentă la dramaturgul începător, cu toată zgîrcenia textului rezervat lor. Din piesă reiese că tînărul dramaturg este partizan al progresului, dar se arată împotriva preluării superficiale, a maimuţăririi unor obiceiuri străine, ridicole şi inutile.

Aceeaşi aplecare către satiră se pare că a manifestat-o în *Postelnicul Sandu Curcă*, despre care se spune că i-a adus dramaturgului sudălmile şi ura unei rubedenii care s-a simţit vizată prin chipul postel-

* În *Primii noştri dramaturgi, op. cit.*, pp. 353—366.

Scanned with OKEN Scanner

nicului. Realizarea scenică a „poetului", alături de aceea a postelnicului Sandu Curcă, a întărit convingerea tuturor şi a lui Millo însuşi, că are talent actoricesc şi că talentul său trebuie cultivat.

La 30 august 1837, în Bucureşti s-a reprezentat *Sărbătoare cîmpenească** de Ion Heliade Rădulescu, lucrare consacrată zilei domnitorului şi închinată mărinimiei sale, de la care autorul aştepta felurile reforme liberale.

În piesă, prin gura ţăranilor (personajelor), Heliade pune în circulaţie unele idei progresiste, mulţumeşte domnitorului pentru şcolile înfiinţate şi poate că exagerează simpatia pentru Alexandru Ghica, făcîndu-i pe ţărani să strige entuziaşti, într-un glas: „Să trăiască măria-sa Coconu Alecu al nostru!"

Sigur că în această perioadă s-au mai scris piese; a făcut-o în primul rînd Gh. Asachi şi alături de el şi alţii. Cum este însă greu să stabilim originalitatea celor mai multe dintre ele, consemnăm doar preocuparea, însoţită de consideraţia că pe atunci erau foarte importante nu numai lucrările originale, ci şi prelucrările sau localizările. În orice caz, cu comedia lui Facca şi cele cîteva amintite se încheie perioada de început propriu-zis al dramaturgiei noastre originale. După ani în care s-au înregistrat fireşti acumulări, a urmat epoca de afirmare a dramaturgiei originale, o dată cu care s-a definit şi atributul social al teatrului românesc.

Teatrul românesc a devenit element eficient în lupta pentru revendicări sociale o dată cu piesele lui Vasile Alecsandri, Alecu Russo şi Costache Caragiale, cu care s-a statornicit tradiţia sa de luptă. Într-o perioadă scurtă, de doar cîţiva ani (1844—1847), teatrul naţional a cîştigat caracterele care l-au adus în rîndurile înaintate ale culturii noastre democratice. La afirmarea lui au contribuit creşterea elanului revoluţionar, activitatea societăţilor politice culturale, acţiunile unor oameni de cultură, creatori şi îndrumători cu largi vederi patriotice progresiste. Acestea i-au dat lui Alecsandri curajul să atace protipendada în *Iaşii în carnaval* şi să realizeze artisticeşte atacul, lui Russo să dispreţuiască măsurile poliţieneşti ale stăpînirii şi să meargă mai departe pe drumul deschis de Alecsandri, lui Costache Caragiale să atace boierimea reacţionară.

Este foarte adevărat că literatura noastră dramatică a mers pe făgaşul satirei şi prin operele altor dramaturgi, care au împlinit procesul pe care l-au ilustrat Alecsandri, Russo, C. Caragiale. Pe plan artistic general, creaţia lor a fost pregătită şi susţinută de cei de la *Dacia literară*, de asemenea de contribuţia teoretică îndreptată către crearea unor lucrări satirice dată de Heliade încă din 1840. În articolul *Despre satiră*, apărut în *Curierul românesc* — scria: „Nimic nu este mai folositor ca satira politică, de a izbi viţiurile guvernului, a înştiinţa pe norod despre scăderea lui în legi şi în obiceiuri — a îi arăta pe aceia ce fac abuz cu slăbiciunea şi încrederea lui, pe linguşitorii lui, pe desfrînătorii interesaţi, a îi descoperi nedestoinicia generalilor lui, necre-

* În *Începuturile teatrului românesc*, Op. cit., pp. 154—163.

dința judecătorilor, viclenia oratorilor, nebunele cheltuieli ale miniș-trilor...“ Și cu toate că exercitarea satirei presupunea mari riscuri într-un regim autocratic, s-au găsit oameni cu curaj care să îndrepte către aceste ținte satira, chiar într-o monarhie și chiar țintind mo-narhul.

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÂNESC

1. *Precuvîntare* la *Mirtil și Chloe*, în *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, 1963, Editura Tineretului, p. 49.
2. *Ibidem.*
3. *Ibidem.*
4. Publicată în *Culegere de poezii*, Iași, 1863, Ediția III-a, adăogită, p. 80.
5. *Ciocoii vechi și noi*, București, 1961, Editura de stat pentru literatură și artă, p. 169.
6. *Ibidem.*
7. *Curierul românesc*, 1830, 17 I.
8. Ion Ghica, *Scrisori*, București, 1887, p. 44, cf. D. C. Ollănescu în *Teatrul la români, op. cit.*, p. 41(15).
9. *Lucrările Societății filarmonice de la 1 decembrie 1833 pînă la 1 aprilie 1835*, publicate spre știința D. D. toți, București în tipografia lui Eliad, *Regulamentul și Scopul.*
10. Ion Heliade Rădulescu, repr. de D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 63 (37). nescu, *op. cit.*, p. 63 (37).
11. *Revista literară*, București, 1897, 27 X.
12. În D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 77 (51).
13. În *Curierul românesc*, 1834, 7 I., repr. de D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 27 (53).
14. *Ibidem.*
15. *Ibidem.*, repr. *op. cit.*, p 28 (54).
16. *Ibidem.*
17. Ion Heliade Rădulescu, *Echilibru între antithesi sau spiritul și materia*, Bucu-rești, 1859—1869, p. 86.
18. *Ibidem.*
19. *Curierul românesc*, 1834, no. 39, repr. de D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 63 (37).
20. *Curierul românesc*, 1834, 7 I., repr. D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 55 (29).
21. *Curierul românesc*, 1834, 7 I., *op. cit.*, p. 28 (54).
22. Tot *Gazeta teatrului național* (1836, No. 12) îi arată „mîndri de a fi profesorii norodului“.
23. În *Daco-Romania*, Buletinul „Museului limbei române“, Anul V, Cluj, 1927, p. 568, repr. după *Albina Nordului*, Petersburg, 1844, „Über“ den gegenwartigen zustand der Walachisen litterature“.
24. *Gazeta teatrului național*, 1836, No. 4, repr. D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 117 (91).
25. *Curierul românesc*, 1845, 7 XII.
26. *Românul*, 1859, nr. 93—94.
27. *Albina românească*, 1845, nr. 81.
28. *Op. cit.*
29. *Op. cit.*, p. 95.
30. În T. T. Burada, *op. cit.*, p. 97. (*Convorbiri literare*, IX, 1875—1876, pp. 274—276).
31. *Opere complete*, Partea întîia, *Teatru*, București, 1875, Editura Socec, *Prefață*, pp. V—XXXII, repr. în Vasile Alecsandri, *Despre literatură*, București, 1955, Editura de stat pentru literatură și artă, pp. 82—105.
32. *Foaie pentru inimă, minte și literatură*, 1846, nr. 26 și urm., repr. în *Opere*. București, 1956, Editura de Stat pentru literatură și artă, pp. 41—54.
33. Prefață la *Franțuzitele*, în *Satire și fabule* cu o prefață de..., București.

Scanned with OKEN Scanner

9.

Afirmarea teatrului românesc

Deceniul al cincilea este cel în care teatrul românesc a devenit tribună de luptă în slujba unor obiective înaintate de ordin naţional şi social. Acum, în procesul constituirii culturii naţionale, s-a afirmat dramaturgia cu caracter progresist şi prin ea, în primul rînd, teatrul a devenit o prezenţă activă în procesul de pregătire revoluţionară specific acestui deceniu.

Teatrul s-a afirmat ca *tribună* mai întîi în Moldova, prin spectacolele realizate la Iaşi cu piesele lui Vasile Alecsandri sau Alecu Russo. Aici, în condiţiile de situaţie revoluţionară tot mai evidentă după 1845, paralel cu alte forme de luptă, intelectuali cu vederi înaintate s-au dedicat acţiunilor progresiste pe cale culturală. În Moldova, împotriva abuzurilor majorităţii boierimii conservatoare şi a guvernării lui Sturdza, pe lîngă reprezentanţii burgheziei, sprijiniţi de masele de la oraşe şi sate, s-au ridicat o serie de boieri cu vederi liberale. O vreme, împreună cu aceştia au acţionat şi elemente din rîndurile marii boierimi conservatoare, nemulţumite că domnul le condiţionează accesul către marile posturi. Astfel, mulţi luau în considerare teatrul în lupta împotriva guvernării lui Sturdza, dar nu toţi şi în contra ordinii feudale. Totuşi, în procesul de afirmare a teatrului românesc din Moldova au trebuit să fie înlăturate multe piedici.

În perioada din preajma anului revoluţionar 1848, datorită oamenilor de cultură care au avut capacitatea să sesizeze revolta şi să-şi însuşească obiectivele de luptă ale maselor, în cultura românească s-a conturat puternic direcţia democratică. Cultura progresistă a acestui deceniu a reflectat frămîntările revoluţionare, în opoziţie cu manifestările ideologice retrograde, şi a contribuit la pregătirea unei stări de spirit favorabile schimbărilor social-politice. Este o perioadă în care au propăşit poezia şi pictura, proza, cercetările şi lucrările cu caracter istoric, în general cultura legată de ideile progresiste ale vremii. În acest proces, teatrul a avut un rol deosebit în lupta pentru pregătirea

stării de spirit revoluționare, mai ales o dată cu realizarea primelor lucrări dramatice românești reprezentative.

Totodată, teatrul a constituit un factor important în procesul de unificare națională pe calea culturii și a adus o contribuție specifică la Unirea Moldovei cu Țara Românească.

RELUAREA ACTIVITĂȚII TEATRALE ÎN LIMBA ROMÂNĂ DUPĂ ÎNCETAREA SPECTACOLELOR CONSERVATORULUI FILARMONIC-DRAMATIC

Cu mult înainte de a se fi realizat unitatea politică administrativă, de a se fi înfăptuit visul reprezentat de Unire, pe plan cultural unitatea dintre moldoveni și munteni era o realitate.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea a existat o evidentă continuitate în mișcarea teatrală națională din țările surori, prin strădaniile depuse în Țara Românească și Moldova. Atunci cînd în Țara Românească mișcarea teatrală încetase să mai existe, în Moldova și-a început activitatea *Conservatorul filarmonic-dramatic*, căruia i s-au trimis din București piesele de care avea nevoie pentru îmbogățirea repertoriului. Spre sfîrșitul anului 1838, cînd și Moldova era lipsită de teatru în limba română, a venit de peste Milcov Costache Caragiale, cel mai valoros dintre foștii elevi ai *Filarmonicii*. El auzise că în Moldova există viață teatrală românească; din păcate însă, atunci cînd a ajuns la Iași a găsit ușile teatrului închise și n-a întrezărit perspectiva redeschiderii imediate. Fără să demobilizeze, cu toate că nu a găsit înțelegerea la Iași în 1838, tînărul nu a părăsit ideea de a face teatru românesc în Moldova și a urcat spre nord, la Botoșani, tîrg important al vremii, în care exista năzuința către o viață culturală națională.

Costache Caragiale a întîlnit aici oameni binevoitori și, mai ales, pe directorul unei școli care i-a pus la dispoziție o sală cu o capacitate de aproximativ 40 de locuri și cu o scenă adaptată oarecum nevoilor unui teatru. Tînărul actor și animator muntean, sosit în octombrie, s-a apucat de treabă și a reușit să prezinte, de-a lungul unei stagiuni, cîteva spectacole care, după cît se spune, s-au bucurat de succes. Este vorba, printre altele, de *Uniforma Mareșalului Wellington* de Kotzebue, de *Plumper* sau *Amestecătorul în toate* de Junger și, probabil, de *Ștefan cel Mare* piesă a lui Gh. Asachi. Cîteva spectacole doar, destule însă dacă ne gîndim că pentru reprezentarea acestor piese a fost nevoit să strîngă și să pregătească interpreți care nu aveau comun cu teatrul decît dorința de a juca.

Despre activitatea teatrală depusă la Botoșani nu a întîrziat să se afle la Iași. În *Albina românească* (Nr. 94), chiar în anul 1838, ieșenii au putut citi: „Scriu de la Botoșani că reprezentațiile teatrului național urmează cu mare plăcere din partea publicului. D. director Nicolini și

Scanned with OKEN Scanner

d. C. Caragiale cîştigă de fieşcare dată vii aplausuri pentru talentul lor şi sîrguinţa de a aduce mulţămire privitorilor prin alegerea pieselor şi a lor nimerită jucare"[1].

După stagiunea de la Botoşani, reîntorcîndu-se în Iaşi, Caragiale a găsit susţinători şi condiţii pentru reluarea activităţii teatrale naţionale. Ca urmare, la 16 septembrie 1839 au fost reluate spectacolele în limba română la Iaşi, cu piesa *Saul* a lui Alfieri, tradusă de C. Aristia, acel *Saul* cu care, de fapt, se încheiase activitatea teatrului în Ţara Românească. A fost o potrivire sau alegerea făcută de Costache Caragiale voia să spună ceva?

Pentru realizarea acestui prim spectacol Costache Caragiale a adus, alături de el elevi ai fostului *Conservator filarmonic-dramatic* şi elevi ai clasei de filozofie de la *Academia Mihăileană,* toţi mînaţi de dorinţa de a da viaţă teatrului în limba română. Reprezentaţia a avut loc după 40 de zile de repetiţie, sub conducerea regizorală a lui Caragiale, care a avut în vedere „simţurile", „poziţia", „gesticulaţia" şi „accesoriile". Spectacolul s-a bucurat de mare succes datorită faptului că era susţinut cu o piesă de valoare, dar şi că se juca în limba română şi fiindcă în distribuţie se aflau actori talentaţi. (În rolul lui Saul — Costache Caragiale, în rolul lui David — Dimitrie Gusti, în rolul lui Abner — Ion Poni etc.)

Albina a scris despre eveniment la 21 septembrie 1839: „După o îndelungată păsuire care a întristat pe toţi doritorii teatrului naţional, s-a reprezentat la 16 septembrie 1839 o piesă în limba românească". Referitor la spectacol se arată că: „ea (reprezentaţia n.n.) îndeobşte a făcut bun efect, atît prin personalul cum şi prin accesoriile ei. Saul au înfăţişat talent tragic, în poziţii şi gesticulaţii, au putut deştepta în ascultători în mai multe rînduri simţirile împătimirii sale. David înfăţoşa cu adevăr al său haractir nobil, evlavios şi melancolic. Micol care s-a reprezentat de o demoaselă ce pînă acum nici măcar văzuse teatruri, au făptuit nu ca pe stenă, ci chiar precum ar fi părtaşă adevărată acestei întîmplări încît ne face a crede că prin o îndelungată învăţătură s-ar putea face vrednică de laudă, asemenea şi Abner au arătat talent, şi cu toţii un organ foarte priincios şi potrivit declamaţiei tragice"[2].

Această stagiune, deschisă la începutul lui decembrie 1839, a durat pînă la sfîrşitul lunii martie a anului 1840. Printre spectacolele prezentate cu regularitate o dată pe săptămînă, trebuie să notăm *Vicleniile lui Scapin* de Molière şi *Furiosul,* o prelucrare a lui Costache Caragiale. De asemenea, unele prelucrări după Kotzebue şi alţi autori la modă. După entuziasmul începutului s-au ivit însă o serie de obiecţii, mai ales în legătură cu exagerările de care se făceau vinovaţi mulţi actori. Acestora, cronicatul *Albinei româneşti* le da sfatul ca „pe lîngă un studiu mai adîncit... să declameze potrivit cu haractirul ce-l reprezintă"[3].

Publicul aplauda cu dărnicie teatrul naţional, dar nu întotdeauna aplauzele răsplăteau succese reale, arată *Dacia literară,* şi cum redac-

torul revistei punea mare preţ pe teatru şi pe rolul educativ al acestuia, a purces la o privire mai generală asupra activităţii trupei. În paginile revistei au fost abordate probleme legate de repertoriu, de jocul actorilor şi cadrul de desfăşurare a spectacolelor, cu scopul de a se schimba situaţia care începuse să devină alarmantă. În *Dacia literară* (pp. 115—116) a apărut, referitor la activitatea trupei româneşti, din Iaşi, în 1840, o foarte ascuţită critică, în care se arăta cu justeţe, printre altele, că „Piesele sînt rău alese, sfîşiate şi rău întocmite; iluzia scenei nu este observată... jocul actorilor, de nu a tuturor, dar sigur a celor mai mulţi, este prost“[4]. Era o situaţie totuşi firească, ţinînd seama de greutăţile obiective ale trupei româneşti, abia încropită cu cîteva luni în urmă, cu actori lipsiţi în majoritate de şcoală de specialitate şi de experienţă scenică.

În aceste condiţii se aştepta foarte mult de la Costache Caragiale, care, apreciat pentru „jocul său patetic şi plin de adevăr“[5], nu era scutit de critică, cerîndu-i-se „mai puţină sentimentalitate şi mai mult natural“. „Noi cerem mult de la C. Caragiale — scria criticul — dar talentul său ne dă dreptate să aşteptăm şi mai mult“[6]. Mihail Kogălniceanu, autorul articolului, încheia arătînd că teatrul trebuie să fie „artă“, iar nu „păpuşerie“, că pentru aceasta se impun serioase eforturi, pe care era chemat să le facă în primul rînd Costache Caragiale, cel mai valoros dintre actorii acelei vremi. În ciuda tinereţii sale, el apărea ca personalitatea proeminentă a teatrului românesc din Moldova şi era recunoscut ca atare. Caragiale avea să fie animatorul teatrului moldovean şi actorul său prim pînă în anul 1844, cînd socotind îndeplinită „misia“ lui pe scena ieşeană s-a întors în oraşul de baştină, unde se tînjea după teatru românesc. Nu s-a înapoiat însă înainte de a se fi convins că teatrul din Moldova este aşezat pe baze destul de trainice spre a merge mai departe şi fără prezenţa sa.

Pentru meritele actoriceşti şi activitatea sa de animator, publicul din capitala Moldovei l-a răsplătit şi l-a sărbătorit. În *Albina românească* din anul 1840, la pagina 114 a numărului 11, este înscrisă dovada unei astfel de manifestaţii: „La acest prilej — se află scris acolo — pe scenă s-a hărăzit de C. Caragiale o cunună de flori, o pungă cu 86 de galbeni şi o alisidă de aur. La asemine binevoitoare mărturisire, înduioşatul benefiţient au răspuns: „Cel mai puternic lanţ, ce mă leagă către acest aşezămînt, este a mea mulţumire şi părăsind de astăzi titlul *cosmopolitan* în veci mă fac *moldovan*“.

De prezenţa şi activitatea lui Costache Caragiale este legat începutul perioadei de definitivă afirmare a teatrului românesc, al epocii în care s-a plămădit o tradiţie de luptă şi s-a fundamentat conştiinţa patriotică cetăţenească, atît a dramaturgilor cît şi a actorilor. La capătul ei, teatrul românesc îşi va fi probat funcţia militantă, nu numai în sensul critic moralizator, ci ca un factor angajat în lupta politico-socială. Pe parcursul acestei perioade, teatrul românesc a ajuns o adevărată tribună de luptă, aşa cum socoteau că trebuie să fie toţi cei care îndeplineau prin teatru o „misiune“.

Scanned with OKEN Scanner

DIRECTORATUL NEGRUZZI, KOGĂLNICEANU, ALECSANDRI

După anul 1840, teatrul românesc devine tot mai evident *tribună* și acest aspect va fi urmărit parcurgîndu-se perioada de participare specifică la frămîntările și năzuințele maselor.

După 1840, dramaturgii au luat tot mai mult ca motiv de inspirație realitatea înconjurătoare și spectacolele au ajuns să vorbească în mod curent despre probleme actuale. Scriitorii au abordat aspecte care trebuiau să fie lovite sau susținute în spiritul ideilor înaintate din acea vreme, iar actorii le-au transmis de pe scenă.

În anul 1840 apare *Dacia literară* și se marchează prin aceasta un moment de mare importanță în dezvoltarea culturii naționale în toate provinciile române, deoarece revista arată că este vremea să se acționeze cu hotărîre în scopul creării și afirmării literaturii românești, cum spuneau ei, pentru „o limbă și o literatură comună pentru toți". Programul *Daciei literare,* convingătoare chemare patriotică pentru crearea unei culturi naționale, a avut deosebită rezonanță și în mișcarea teatrală, care simțea acut nevoia unor lucrări dramatice originale. Totodată, trebuie remarcat că în chiar anul 1840 au fost directori la teatrul din Iași: Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri, principali animatori ai revistei, oameni de cultură patrioți, al căror punct de vedere îl exprima și programul.

Meritul principal al stagiunii 1839—1840 este că a readus limba românească pe scena teatrului; totuși, trupa care o susținea și modul de organizare aveau caracter de provizorat, de aceea, se cerea, cu drept cuvînt, ca teatrul românesc să fie bine organizat și așezat pe baze serioase. Oamenii interesați de dezvoltarea teatrului național considerau că trebuie pus sub conducerea unor personalități energice și competente, intim legate de dezvoltarea culturii românești. În aceste condiții, la 18 martie 1840, Negruzzi, Kogălniceanu și Alecsandri au semnat un contract și au preluat pentru patru ani conducerea teatrului din Moldova, atît a trupei franțuzești cît și a celei românești. Astfel, în frunctea instituției au ajuns trei valoroși oameni de cultură, al căror directorat presupunea concretizarea pe plan teatral a principiilor enunțate în *Dacia literară.*

Contractul semnat la 18 martie 1840 între guvern și cei trei directori prevedea acordarea unei subvenții anuale de 600 de galbeni pentru trupa franceză și numai 200 de galbeni pentru cea românească. Guvernul atrăgea atenția prin contract și asupra menirii trupei străine, chemată să distreze protipendada prin vodeviluri, comedii și, în general, prin lucrări care să nu ridice „dificultăți" de nici un gen. De asemenea, erau avute în vedere decorurile și costumele, care trebuiau să „corespundă subiectului fiecărei piese și să fie totdeauna în bună stare". Organizarea trupei românești era lăsată pe seama comitetului.

Scanned with OKEN Scanner

Comitetul a trecut la treabă şi la 27 iunie 1840 în *Albina românească* a apărut o *Înştiinţare teatrală* privind activitatea viitoare a teatrului francez şi a celui românesc. Formaţiile erau puse sub conducerea artistică a „directorilor de scenă" Ioseph Fourreaux şi respectiv a lui Costache Caragiale, artişti de valoare şi cu experienţă, cărora membrii comitetului le confereau oficial autoritatea necesară. „Cît pentru teatrul românesc — se menţionează — atît administraţia cît şi tinerii actori pătrunşi de patriotică rîvnă de a forma scena naţională, nu vor cruţa nici jertfe, nici ostenele, spre a cîştiga mulţămirea publicului. Piesele ce se vor reprezenta vor fi, unele traducţii din autori străini cei mai plăcuţi, altele, compuneri originale."

Urma ca teatrul în limba franceză să reprezinte un număr de 75 de spectacole, iar cel românesc 25. După puţină vreme însă, realizarea acestora din urmă şi implicit deschiderea stagiunii româneşti au fost puse sub semn de întrebare. Cauza o reprezenta reaua voinţă a obişnuiţilor teatrului francez, care au refuzat să facă abonamente şi la reprezentaţiile româneşti. Pe atunci era obiceiul ca din toamnă să se asigure un număr de abonamente la spectacolele care urmau să fie prezentate în stagiunea respectivă. Abonamentele se făceau numai pentru loji, iar la reprezentaţiile formaţiilor străine existaseră destui amatori. Spre a susţine tînăra trupă românească, comitetul a socotit că este mai bine să cuprindă în cadrul aceluiaşi abonament spectacolele franceze şi cele româneşti. Obişnuiţii trupelor străine, adică reprezentanţii protipendadei, cei care dispuneau de sumele ce trebuiau plătite înainte, au refuzat însă să facă abonamente şi la teatrul românesc. În faţa acestei situaţii, comitetul a oscilat, a considerat chiar că nu va putea deschide şi susţine stagiunea teatrului naţional. Totuşi, conştiinţa şi entuziasmul formaţiei româneşti, intervenţia publicului format din intelectuali patrioţi şi înţelegerea pe care a arătat-o Costache Caragiale au făcut comitetul să depăşească slăbiciunea de moment. Afirmarea teatrului românesc presupunea luptă şi de această realitate şi-au dat seama pînă la urmă toţi cei care doreau propăşirea lui.

O înştiinţare, cu data de 18 septembrie 1840, arată că teatrul românesc îşi va începe activitatea la 1 ianuarie 1841 şi va prezenta doar 12 spectacole. Acestea erau prevederile, dar elanul patriotic al trupei, concursul pe care l-a dat publicul şi unele acţiuni ale comitetului au făcut ca primul spectacol în limba română, sub directoratul celor trei, să aibă loc nu la 1 ianuarie 1841, ci mult mai degrabă, la 18 noiembrie 1840, cu piesa *Farmazonul din Hîrlău*, prelucrare de Vasile Alecsandri. Trupa românească, datorită eforturilor căreia se putuse realiza într-un timp atît de scurt primul spectacol, era compusă din actorii: Caragiale, Pandeli, Idieru, Burghilion, Boian, Greceanu, Hristache, Homilceanu, Pedilan şi din actriţele: Smaranda Massé, Pulheria, Langhina.

Farmazonul din Hîrlău nu este unica prelucrare a lui Alecsandri şi nici singura contribuţie a celor trei directori literaţi. Pînă la apariţia unei dramaturgii originale, ei au găsit util să prelucreze, să adapteze deci piese condiţiilor şi specificul nostru, şi au făcut-o atît Kogălniceanu, Negruzzi, cît şi Alecsandri.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru ca activitatea teatrală să se desfășoare în condiții cît mai bune, cei trei au redactat un regulament de organizare. Deosebit de util, mai ales pentru formația românească, regulamentul poate da o imagine asupra atmosferei de lucru pe care au căutat să o imprime în teatrul pe care-l conduceau. Regulamentul, adevărat ghid pentru actorii români, majoritatea începători în teatru, conținea prevederi legate de condițiile în care urma să se desfășoare activitatea lor, seriozitatea pe care trebuiau să o arate atît la repetiții cît și la spectacole, punctualitatea, respectul reciproc etc. Cu privire la repetiții se arată, de exemplu, că există două genuri, unele pentru învățarea textului și altele de ansamblu. La cele din urmă, actorii trebuiau să-și cunoască rolurile perfect: necunoașterea textului și, ca urmare, stînjenirea repetiției erau pedepsite prin amendare. Nu era neglijat nici modul actorilor de a se comporta la repetiții și spectacole, unde se cereau seriozitate și totală participare.

În afară de faptul că au tradus, localizat și au încercat chiar să realizeze lucrări dramatice originale, directorii s-au ocupat și de arta scenică. Cunoștințele, cultura și bunul gust le-au pus în slujba educării tinerilor componenți ai trupei românești, ajutîndu-l și în acest fel pe capabilul și entuziastul Caragiale. Erau toți tineri, dintre ei doar Negruzzi trecuse de 30 de ani, și luptau cu credință în nobila misiune a teatrului și cu entuziasmul tinereții. Negruzzi își amintește despre această frumoasă și fructuoasă activitate: „În lipsa altora, impresarii noștri se făcură profesori de declamație și de mimică: s-apucară a învăța pe actori aceea ce ei știau, sau mai bine zicînd nu știau". În privința „corespondenței" decorurilor cu subiectul piesei, era cea care se putea realiza în cele patru zile prevăzute de regulament pentru ca mașinistul să-i ceară regizorului instrucțiuni și să pregătească decorurile. Trupa franceză juca de trei ori pe săptămînă un repertoriu ușor, interpretat cu destul de puțină strălucire, chiar cu unele exagerări nefaste pentru tinerii actori români, care ar fi dorit să învețe din experiența artiștilor francezi.

Golurile din rîndurile actorilor, distribuțiile necorespunzătoare, inculturа și lipsa minimei măiestrii artistice, evidente la foarte mulți dintre cei care apăreau pe scenă, erau puse — pe bună dreptate — pe seama lipsei unei școli de specialitate. Despre necesitatea unui „conservator pentru învățarea actorilor" vorbește C. Negruzzi într-o scrisoare către Gh. Asachi*, încă din 21 iulie 1838, cînd *Conservatorul filarmonic-dra-*

* Este vorba de cunoscuta scrisoare în care acuză atitudinea protipendadei față de cultura românească: „Sărmanul teatru! El seamănă cu pruncul mic... și unde avea nevoie de o bună căutare, de-abia ivindu-se și-a stîrnit în cap o droaie de dușmani strașnici și puternici, jumătate de logile rangului I, parte de benaruri, ba încă dușmănia asupra lui începu a molipsi și logiile de sus..." După cum se vede e vorba de ostilitatea celor avuți. În privința posibilității înfăptuirii unui „Teatru Național" pe care îl doresc cinci părți din publicul ce merge la teatru", C. N. arăta în ce condiții s-ar putea ajunge la un local propriu teatrului și cum „s-ar putea ține actori și un Conservator pentru învățarea lor".

matic îşi ducea cu greu activitatea, socotind că fără o asemenea instituţie teatrul românesc nu poate propăşi. La faptul că nu vom putea avea actori români valoroşi pînă cînd nu va exista un conservator „naţional" se referă şi Mihail Kogălniceanu în prefaţa piesei *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi* de Costache Caragiale, apărută în anul 1844.

În privinţa urmărilor avute asupra teatrului românesc de lipsa unui conservator, cea mai dureroasă, dar şi mai concludentă mărturie este aceea a lui Vasile Alecsandri, care, referindu-se la interpretarea majorităţii actorilor, scrie: „Giocu actorilor este în gradul cel mai înapoiat, încît orice piesă, bună sau rea, spirituală sau proastă are aceeaşi soartă, ea-i măcelărită fără milă!... Comediile cele mai fine sînt schimbate în bufonerii ordinare, şi dramele în bufonerii lugubre... Şi într-adevăr nici nu poate să fie altfel cînd amatorii ce se urcă pe scenă sînt lipsiţi de orice cunoştinţă despre arta dramatică, de orice educaţie pregătitoare pentru cariera de artist. Cum să intre în rolul de rege, de duce sau de simplu gentilom, un biet scriitor de la Eforie, care n-a citit nici o istorie, n-a luat lecţii de declamare (neexistînd la Iaşi Conservator), şi nu-şi bate capul să studieze caracterul personajelor ce este însărcinat să reprezinte... Lipsa de modeluri îi obligă a creia rolurile după o închipuire totdeauna greşită, şi cît pentru declamarea acestor roluri, ei se mulţumesc a le recita cu o repegiune monotonă, fără intonări variate, fără natural mai cu seamă"*. Concluzia tînărului patriot şi om de cultură era că trebuia neapărat creată „o şcoală de declamare, pentru a se forma actori inteligenţi şi corecţi în jocul lor pe scenă".

Totuşi, şcoala de teatru, ca instituţie de stat, nu a fost înfiinţată decît în anul 1864, în timpul domniei lui Cuza. Pînă atunci au fost încercate diferite formule, fără să se poată însă vorbi despre un învăţămînt organizat.

TEATRUL ROMÂNESC DIN MOLDOVA ÎN PREAJMA ŞI ÎN ANUL 1848

În februarie 1842, contractul celor trei, care prevedea că ei vor conduce teatrul pe o perioadă de 4 ani, a fost reziliat, iar la conducerea trupei române, a celei franceze şi a unei trupe germane de operă a fost adusă Maria Tereza Frisch, cîntăreaţă, dar mai mult impresar. Madame Frisch a ţinut să precizeze de la început, prin punctul 18 din contract: „Doresc a mă supune privigherii unui întîi director ales de boieri",

* *Opere complete*, Partea întîia, *Teatru*, Bucureşti, Editura Socec, 1875. *Prefaţa*, pp. V—XXXII, repr. în Vasile Alecsandri, *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1955, pp. 82—105.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce arată că stăpînirea găsise omul căruia să-i comande, lucru pe care cu cei trei nu-l putuse face, omul care avea pe deasupra şi calitatea că era, aşa-zis, de specialitate şi capabil să pregătească actori români. Madame Frisch şi-a asumat, de altfel, obligaţia de a pregăti „şase bărbaţi şi şase femei" în arta actoricească, pe care, după contract, se îndatorează „a-i învăţa şcoala teatrală după chipul îndatoririi către care sînt chemaţi".

Ea însă nu şi-a respectat obligaţiile faţă de teatrul românesc şi din momentul în care a fost adusă la conducerea acestei instituţii s-au mai prezentat în 1842 doar două spectacole în limba română, în martie un spectacol cu *Zgîrcitul* lui Molière, şi abia în 27 decembrie 1842 un al doilea spectacol în limba română cu *Strigoiul,* melodramă în 3 acte. Totuşi, anul 1842 — sub directoratul Frisch — poate fi considerat mulţumitor pentru că însumează două reprezentaţii. În anul 1843, pînă la 17 noiembrie, nu s-a prezentat nici un spectacol în limba română, cu toate că, în urma protestelor publicului, Madame Frisch, baroană Langer de Langenau, îşi luase obligaţia să susţină trupa românească.

Faţă de asemenea situaţie, opinia publică a impus unele măsuri şi la conducerea trupei româneşti a ajuns Alexandru Sturdza, care continua să depindă totuşi de Madame Frisch. În fine, o dată cu venirea acestuia, după un an de inactivitate, trupa naţională a jucat la 17 noiembrie 1843 *Bădăranul boierit (Burghezul gentilom)* şi astfel şi-a reluat activitatea teatrul în limba română. De aici înainte, împotriva tuturor greutăţilor, teatrul românesc va propăşi către adevărata lui menire. Dovada o constituie chiar unul din spectacolele următoare, cel din *18 ianuarie, 1844,* cînd s-a jucat o piesă românească cu adevărat realizată, *Iorgu de la Sadagura,* comedie în 3 acte de Vasile Alecsandri.

Prin *Iorgu de la Sadagura,* scena românească a abordat realităţile şi problemele autohtone, a început să satirizeze prin lucrări originale viciile existente. În comedia lui Alecsandri, atacul este îndreptat împotriva dispreţului faţă de valorile şi posibilităţile naţionale. Mai mult decît atît, Alecsandri a încercat unele şfichiuiri la adresa reprezentanţilor autorităţii; într-un loc s-a referit chiar la situaţia grea a ţăranilor şi a sugerat nemulţumirea acestora. Piesa s-a bucurat de o distribuţie corespunzătoare şi de o interpretare reuşită. În rolul lui Iorgu a apărut Costache Caragiale, alături de el au fost Greceanu în Enachi Damian, talentatul Theodorini în Baron von Kleine Schwabe etc.

Sub presiunea intelectualităţii cu vederi înaintate, îngrijorată de modul în care conducea baroana de Langenau teatrul românesc, directoarei Frisch i s-a reziliat contractul în cursul anului 1845 şi, cu toate protestele, cu toate intervenţiile ei, care au mers pînă la Poartă, nu a reuşit să mai revină în fruntea teatrului căruia îi făcuse destul rău. La conducerea teatrului românesc se află, începînd de la 15 iunie 1845, Teodorache Ghica, boier avut, dar, totodată, intelectual cu dragoste de cultură, dispus să facă sacrificii băneşti pentru propăşirea ei. Luînd direcţiunea teatrului românesc, el a renunţat la orice subvenţie şi l-a făcut totuşi să prospere în mod evident, atît în ceea ce priveşte repertoriul cît şi atmosfera de creaţie.

Scanned with OKEN Scanner

În timpul directoratului lui Teodorache Ghica, la 22 decembrie 1845, s-a jucat *Iașii în carnaval*, comedie în 3 acte de Vasile Alecsandri. Dacă prin *Iorgu de la Sadagura* autorul făcuse primul pas important în abordarea critică pe scenă a realității autohtone, prin *Iașii în carnaval* a făcut nu numai al doilea pas, dar a realizat saltul calitativ. De data aceasta, atacul a țintit mult mai sus și piesa a lovit reprezentanți autentici ai protipendadei și ai autorităților domnești. Nu mai sînt simple șfichiuiri; în susținerea atacului autorul utilizează mijloace specific dramatice, conturează personaje caracteristice. Cînd aduce în scenă păpușarul, și-l face să spună: „În cea țară de păpuși, tîlharii poartă mănuși...“ și celelalte cuplete, Alecsandri vizează întreaga lume a stăpînitorilor din acea vreme. Versurile i-au supărat pe reprezentanții cîrmuirii aflați în sală, s-a încercat chiar suspendarea spectacolului, dar reacțiunea împotriva acestei tentative a venit foarte prompt. Tineretul intelectual progresist a luat atitudine și spectacolul a continuat, susținut de „cohorta bonjuriștilor“, care — arată Alecsandri —, „se ridicase pe picioare decisă și amenințătoare, cerînd continuarea piesei și spectacolul se termină în aplauzele lojilor și ale parterului. Opinia publică se afirmă cu triumf în ciuda simandicoșilor ruginiți care purtau mănuși“.

A doua zi la curte a avut loc un sfat tainic, s-au dat dispoziții drastice spătarului Simion Baldovici, astfel ca cenzura să fie mult mai atentă și să nu mai permită apariția pe scenă a unor asemenea piese. Autoritățile, însă, n-aveau dificultăți numai cu dramaturgii. Aflăm din lucrarea lui Radu Rosetti *Despre cenzură în Moldova* că un „mădular“ al ocîrmuirii atrăgea atenția direcției teatrului, la începutul anului 1846, „că în multe rînduri actorii moldoveni au declamat pe scena teatrului cuvinte și fraze întregi ce au fost șterse de către cenzură din piesele învoite a se reprezenta și uneori au îndrăznit pînă a-și adăugi ziceri de la sine, urmare ce este cu totul vinovată și vrednică de pedeapsă“[7].

Cenzorul și-a exercitat atribuția cu zel și din piesa *Jignicerul Vadră* sau *Un provincial la Teatrul Național*, a lui Alecu Russo, au fost înlăturate multe pasaje, toate cele „atingătoare“, desigur cele mai interesante Dar dacă formal intervenția cenzurii a fost acceptată de către actori, la spectacol, în momentul întîlnirii cu publicul, piesa *Jignicerul Vadră* sau *Un provincial la Teatrul Național* a fost prezentată așa cum o scrisese autorul. Mai mult decît atît, actorii au pus și de la ei, pentru ca atacul să fie și mai puternic. Erau siguri că actul lor de curaj va avea urmări, totuși, au făcut-o pentru că erau conștienți de misiunea lor, de responsabilitatea în fața poporului. A doua zi actorii Theodor Theodorini, Neculai Luchian și N. Teodoru, care îndrăzniseră să calce dispoziția cenzorului, au fost trimiși un surghiun la mănăstirea Cașin, iar autorul a fost surghiunit la mănăstirea Soveja. Totuși, aceste încercări de a frîna mișcarea teatrală românească și de a o îndepărta de făgașul pe care mergea nu au avut rezultatul dorit; teatrul românesc a devenit ceea ce trebuia să fie, adică tribună de luptă.

În ceea ce privește arta scenică, lipsa lui Costache Caragiale, plecat la București, era tot mai puțin simțită pe plan actoricesc, unde se afirma-

Scanned with OKEN Scanner

seră și obțineau succes: T. Theodorini, Ion Poni, N. Luchian și alții. Se simțea însă lipsa unui regizor; „trebuința unui regizor vrednic este în tot minutul simțită . . .“ se spune în *Albina românească* din 30 decembrie 1845, arătîndu-se că „formarea tinerilor noștri actori nu poate să aibă loc, pentru că nu este un regizor înzestrat cu trebuincioasele cunoștințe dramatice și care să știe a îndrepta născîndul talent al actorului“.

În stagiunea 1845—1846, teatrul românesc l-a depășit pe cel francez din toate punctele de vedere, chiar ca număr de spectacole. Reprezentațiile franceze se dădeau acum „sub protecția teatrului moldovenesc“; viața impusese teatrul românesc, dar stăpînirea se încăpățîna să nu recunoască această realitate și deschiderea noului local al teatrului din Iași (la 22 decembrie 1846) nu a fost făcută de trupa românească. Gîndul autorității feudale că acest eveniment ar putea da naștere la cine știe ce manifestări ostile regimului rămîne drept dovadă a faptului că teatrul național devenise în mare măsură o instituție progresistă activă. Împotriva piedicilor ridicate de autoritatea feudală, teatrul românesc a mers înainte și a biruit greutățile rezultate din regimul preferențial acordat trupelor străine, s-a afirmat pe o cale democratică împotriva cenzurii feudale și a îngrădirilor de tot felul. S-a creat astfel o tradiție de luptă, s-a așezat o temelie trainică pe care teatrul național se va înălța către marile realizări. Perioada dinainte de 1848 este extrem de importantă tocmai pentru că atunci s-a încetățenit în teatrul nostru o tradiție de participare la luptele pentru dreptate a maselor populare, pentru libertate și progres.

La începutul stagiunii 1846—1847 a fost numit director general al teatrului Nicolae Șuțu, boier cărturar cu vederi liberale moderate. Alături de el urmau să se afle tînărul boier Matei Millo, de curînd întors din Franța, și muzicianul Alexandru Flechtenmacher, responsabili de pregătirea celor care voiau să se dedice teatrului dramatic sau muzical.

Formația românească, organizată sub conducerea lui Millo, cuprindea, printre alții, pe actorii: Th. Theodorini, N. Luchian, I. Poni, N. Teodoru și actrițele Gabriela, Lang, Theodorini. În trupa franceză, condusă de actorul Péllier, se afla, printre alții, Alexandre Gatineau, viitorul regizor cu o bogată activitate și merite remarcabile în teatrul românesc. Trupele funcționau pe baza unui regulament — reprodus de T. T. Burada — bine alcătuit și necesar în procesul de organizare și definire a mișcării teatrale românești. Acestea toate în ciuda preambulului prin care noua direcție se arăta hotărîtă să ia „toate măsurile feritoare ce pot închezășlui administrația ei și reprezentațiilor o liniștită bună orînduială, povățuită de ispitirea direcțiilor trecute și de neorînduielile ce au suferit acele din partea unora dintre actorii români, această direcție a voit a preveni cu istov înnoirea unei asemene anarhii și a alcătuit un regulament teatral prevăzător și înfrînător tuturor cazurilor de nesupunere și de răzvrătire“[8].

Regulamentul, semnat de Nicolae Șuțu „ca cap primariu“ și de Matei Millo, este remarcabil în părțile legate de organizarea artistică. Așa, de exemplu, *regizorul* era „împuternicit și locțiitorul directorilor ca să privegheze asupra bunei desfășurări a repetițiilor și reprezentațiilor, să

controleze costumul, machiajul şi decorul fiecărei reprezentaţii şi să aibă mai ales de îndatorire tot ce se atinge de izbutirea scenică a bucăţilor, ca fiind însărcinat cu punerea în scenă după povăţuirea direcţiei"[9], precizîndu-se funcţia şi dîndu-i-se o oarecare autonomie artistică, de vreme ce regizorul punea în scenă, chiar dacă o făcea după „povăţuirea" direcţiei. Precizînd responsabilităţile, alcătuitorii căutau să asigure acurateţea spectacolelor, de a căror pregătire şi înfăţişare pe scenă răspundea de aici înainte o persoană cu o anumită calitate, nu un simplu maşinist, ca pînă atunci. Prin precizarea funcţiei regizorale şi prin propria sa activitate, care era aceea a unui director de scenă îndrumător, Millo încerca să răspundă necesităţii imperioase pe care nu cu mult timp înainte o semnalase *Albina românească*. Millo a fost interesat în primul rînd de activitatea artistică şi de îndrumare pe care ca director de scenă şi pedagog le exercita.

Teatrul de varietăţi, în care se juca, adică vechiul teatru amenajat în casele boierului Talpan, nu mai corespundea. Era nevoie de un nou local şi acesta a fost închiriat de la domnul Mihalache Sturdza, afacerist notoriu. Casele pe care Sturdza le ţinea nefolosite la Copou au fost amenajate de către arhitectul Alexandru Cornescu şi la 22 decembrie 1846 (un an după premiera comediei *Iaşii în carnaval*) *Teatrul cel Mare* sau — cum se mai numea — *Teatrul de la Copou* a fost gata de inaugurare. Aceasta însă n-a fost făcută de trupa română, ci de cea franceză, ceea ce a revoltat opinia publică. Oamenii cu vederi înaintate au protestat şi publicul a transformat în adevărată deschidere a teatrului spectacolul românesc de la 1 februarie 1847 cu piesa *Vicontele de Letorière*, comedie de Bayard şi Dumanoir. Pentru a se sublinia caracterul de festivitate naţională s-a realizat şi un tablou alegoric de Asachi, inspirat din trecutul de luptă şi glorie al poporului, intitulat *Bătălia moldovenilor cu cavalerii teutoni la Marienburg*.

În acest local, cu un parter destul de încăpător, cu trei rînduri de loji şi o galerie, sprijinite de coloane, aplauze entuziaste au salutat în seara de 1 februarie 1847 actul de dreptate făcut teatrului românesc. În continuare se cuvin remarcate o serie de spectacole cu piese româneşti: *O bună educaţie* de C. Bălăcescu, *O soaré la mahala* de C. Caragiale şi *Piatra din casă* de Vasile Alecsandri, a cărei difuzare, din pricina faptului că atingea problema eliberării ţiganilor, a fost oprită de cenzură în ianuarie 1848. Totodată, au văzut lumina rampei *Femeile savante* de Molière şi *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais.

În ciuda amintitului preambul şi în spiritul ideilor revoluţionare, trupa moldoveană, condusă de Matei Millo, a făcut din spectacolul cu *Mulatrul*, după o piesă a lui Saint Pierre, un adevărat manifest. Acţiunea nu mai părea să se desfăşoare peste mări şi ţări, ci undeva pe plaiurile Moldovei, pe domeniile cine ştie cărui stăpîn neomenos. Boierii, informaţi de aspectul pe care îl luaseră repetiţiile, temători de efectul spectacolului din seara de 18 octombrie 1847, au luat măsuri. Sala a fost împînzită de slugi şi trepăduşi care au făcut un asemenea vacarm încît spectacolul nu a mai putut continua. Dar boierimea nu s-a oprit aici; protipendada a

Scanned with OKEN Scanner

cerut desființarea trupei naționale și guvernul a fost de acord. N-au renunțat la luptă nici oamenii cu vederi înaintate și — dovadă a forței pe care o reprezenta mișcarea revoluționară — guvernul a trebuit să revină.

La 27 martie 1848 a avut loc la Iași o adunare care a constituit principala manifestare politică a revoluționarilor din Moldova. Fără să fie pregătită temeinic și fără legătură cu masele populare, mișcarea revoluționară din Moldova a eșuat destul de repede, reprimată cu violență și brutalitate de Mihail Sturdza.

În preajma acțiunii de la 27 martie, după cum relatează Alecsandri, în teatru se simțea agitația revoluționară. Referitor la pregătirea spectacolului cu *Nunta țărănească*, a cărei premieră a avut loc la 3 februarie 1848, în intepretarea unor diletanți, printre care: Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Alecu Russo și Matei Millo, Alecsandri scria, cu o firească înclinație către literaturizare, că „în timp ce pe scenă se fac repetițiile generale, pline de glume și veselie, între culise se clocește o revoluție!... Diverse grupe de tineri se exaltă la citirea jurnalelor franceze care descriu revoluția de la Paris și ochii lor se aprind și mîinile lor se strîng cu energie, și șoaptele lor misterioase urzesc planuri de răscoală în contra guvernului: spectacol unic“[10]! Alecsandri mai scrie „... Succesul «Nuntei» a fost complet. Fie ca și mișcarea ce se pregătește să aibă același succes!“* Din păcate n-a fost așa.

Nu numai literații au aderat la mișcarea revoluționară, ci și o serie de actori, dintre care cel mai activ a fost Ion Poni, scriitor și interpret totodată. Membru în *Asociația patriotică*, organizație revoluționară, apropiată în ceea ce privește obiectivele și organizarea cu cunoscuta *Frăție* din Țara Românească, el a participat la diferite acțiuni și a făcut propagandă activă pentru revoluție, fapte pentru care a fost arestat de cîteva ori și deținut pînă la înlocuirea lui Mihail Sturdza în 1849. De asemenea, a avut o prezență activă și actorul Gh. Greceanu, după cum reiese din dispozițiile drastice ale ministrului de interne. Au mai participat, după cît se pare, și alții, printre care o fostă actriță, Ecaterina Harnav.

După eșuarea mișcării revoluționare din Moldova, teatrul românesc s-a resimțit. Cei mai valoroși dramaturgi erau în surghiun, actori de frunte, ca Poni sau Greceanu, se aflau în temniță sau peste hotare, alții, ca Teodoru, Theodorini, Luchian, foști surghiuniți, nu erau de loc bine văzuți. Peste tot se simțea suspiciune, iar cenzura opera neîndurătoare; se părea că îi va fi tare greu mișcării teatrale românești să se refacă și nu a fost ușor, dar n-au trebuit pentru aceasta decenii. Mihalache Sturdza a fost înlocuit, surghiuniții s-au întors, arestații au fost eliberați și lupta pentru propășirea teatrului național a continuat. Roadele n-au întîrziat să se arate prin dramaturgia lui Alecsandri, școala interpretativă a lui Millo și prezența activă a teatrului la lupta pentru înfăptuirea marelui țel politic al Unirii Moldovei cu Țara Românească.

* Loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

RELUAREA ACTIVITĂȚII TEATRALE ÎN LIMBA ROMÂNĂ LA BUCUREȘTI

La sfîrșitul celui de-al patrulea deceniu al secolului trecut și în primii ani al deceniului al cincilea, la București nu se mai joacă teatru în limba română. Excepție fac spectacolele prezentate în vara anului 1841 de Costache Caragiale și poate altele, sporadice.

În 1841 existau la București două formații străine, una era trupa franceză condusă de Massé, și alta, cea italiană de operă, sub conducerea lui Basilio Sansoni. Nu exista o mișcare teatrală în limba română; în schimb, în 1843, după înscăunarea lui Gheorghe Bibescu, a descins în capitală, condusă de Henriette Karl, o nouă trupă de operă italiană. Ca ea a început flagelul impresarilor de operă, de pe urma căruia a avut mult de suferit tînăra mișcare teatrală națională. Protipendada și autoritățile au fost gata oricînd să satisfacă pretențiile fără măsură ale unor impresari ca Papanicola sau să-i accepte capriciile Henriettei Karl și tot gata s-au arătat să nedreptățească teatrul național.

În capitala Țării Românești puteau fi întîlnite trupe străine de acrobați sau prestidigitatori; nici provincia nu era lipsită de asemenea reprezentații, dar, cu toate că puteau urmări acrobați englezi sau actori francezi, ceea ce nu era rău, craiovenii sau piteștenii, ca și bucureștenii, nu se puteau bucura de spectacole în limba română, ceea ce — evident — nu era bine.

Misiunea de a relua activitatea teatrului național i-a revenit tot lui Costache Caragiale, întors pe meleagurile natale. La București situația era aproape dezarmantă. În *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiali*. C. Caragiale arată că, la încercarea de a reînvia teatrul românesc: „propunerea îmi fu primită în ridicol și eu ca un șarlatan".

Cu experiența cîștigată la Botoșani și, mai ales, la Iași, cu zelul care începea să fie cunoscut, a reușit totuși să strîngă în jurul său foști elevi ai *Școlii Filarmonicii* la care dragostea de teatru era încă prezentă, ca și pe alții hotărîți să se dedice scenei. În jurul lui Caragiale s-au aflat: Costache Mihăileanu, Ralița și Zinca Mihăileanu, Anesti și Mali Cronibace, Iorgu Caragiale, Caliopi — soția lui Luca Caragiale, Maria Constantinescu — Blonda etc.... Lor li s-au alăturat peste cîțiva ani, tinerii: Mihail Pascaly, Șt. Vellescu, C. Dimitriade și alții. Costache Caragiale a condus și a entuziasmat, a susținut trupa cu propriile bunuri materiale, și după nouă luni de repetiții a izbutit să reînvie teatrul românesc. L-au ajutat Ion Cîmpineanu, Heliade Rădulescu, Ion Manu și alți intelectuali patrioți, dar mai întîi de toate meritul îi revine lui și actorilor care i-au fost alături.

Activitatea teatrală a fost reluată la 21 martie 1845 și spectacolul prezentat cu *Furiosul*, prelucrare după un fragment din *Don Quichotte* de Cervantes — creație remarcabilă a actorului Caragiale —, a înregistrat un succes extraordinar, cu proporții de eveniment național.

Scanned with OKEN Scanner

Publicul entuziasmat a salutat prin acest spectacol reînvierea teatrului românesc; cei care n-au încăput în sală au stat în faţa ei pînă tîrziu, iar atunci cînd s-a anunţat următorul spectacol biletele s-au epuizat într-o clipă. În *Curierul românesc* din 23 martie 1845, Heliade explică succesul: „Cauza acestei mişcări, acestei dorinţe, acestui entuziasm nu trebuie s-o mai spunem: fiecine cunoaşte că este limba românească e menirea teatrului naţional, e acel farmec ce au în sine afişele cînd sînt timbrate cu lira zburătoare şi fugitivă română, scontate de acele două vorbe încîntătoare ce răsună profund în inima românului".

De aici înainte începe activitatea trupei româneşti „de diletanţi". Repertoriul, alcătuit judicios, cuprinde parte din piesele jucate la *Filarmonică* şi lucrări ale lui Costache Bălăcescu, Costache Caragiale sau Vasile Alecsandri. În ceea ce priveşte interpretarea, trupa a avut de luptat cu mari greutăţi, deoarece puţini dintre componenţi aveau studii de specialitate şi chiar aceştia, nejucînd de atîta vreme, pierduseră mult din ceea ce învăţaseră în urmă cu zece ani. Spre a consolida acţiunea şi a-i da perspectivă, Cezar Bolliac a ridicat în presă chestiunea necesităţii unei şcoli de teatru, iar Heliade a redactat chiar un proiect. S-au ocupat de interpreţi, le-au arătat necesitatea îmbogăţirii mijloacelor de creaţie, iar ei, conduşi de Caragiale s-au străduit să înveţe şi au reuşit să dea, an de an, spectacole tot mai multe şi mai bune. Piese ca *O bună educaţie* de Costache Bălăcescu, prezentată în premieră la 28 iulie 1845, cu Costache Caragiale, C. Mihăileanu, Ion Lăscărescu, Ralița Stoenescu şi Caliopi, *Iorgu de la Sadagura, Creditorii* de Alecsandri, *30 de ani din viaţa unui jucător de cărţi, Omul din codrul negru* etc. şi, bineînţeles, piesele lui Costache Caragiale (de exemplu, *O soaré la mahala*) au prilejuit spectacole apreciate. De asemenea, au fost prezentate lucrări ale unor clasici universali, ca: Molière *(Bolnavul închipuit* şi *Amfitrion),* Voltaire *(Fanatismul)* etc.

Dar teatrul românesc a trebuit să cunoască numeroase umilinţe, a fost nevoit să-şi desfăşoare activitatea în condiţii de-a dreptul jignitoare, fără subvenţie el s-a izbit în permanenţă de ostilitatea manifestă a autorităţii feudale. Pentru a beneficia de sala Momolo, formaţia românească plătea la fiecare spectacol 20 de galbeni; în afară de aceasta, era obligată să dea tribut administraţiei operei italiene, în fruntea căreia trona răsfăţata Henriette Karl, „fiore di Dimbovizza".

Acestei frumoase, dar nesăţioase flori şi trupei sale, care primea subvenţie de la guvern şi bani din „caseta personală" a domnitorului, care încasa destul de mult la spectatori, teatrul românesc îi achita lunar beneficiul a două spectacole, adică al fiecărei a patra reprezentaţii. Din pricina acestor rapaci impresari ai trupei de operă italiană, formaţia românească nu avea voie să prezinte nici o lucrare lirică, iar de repetiţii pe scenă nu beneficia decît în ziua spectacolului şi toate acestea numai pentru că Henriette avea admiratori şi protectori puternici. Astfel, prezenţa operei italiene, act de cultură în general şi cu urmări pozitive, a dăunat teatrului românesc, lăsat pe al doilea şi al treilea plan, totdeauna oropsit în raport cu opera italiană.

Scanned with OKEN Scanner

În lupta cu greutăţile, trupa românească a prezentat totuşi spectacole apreciabile şi a adus spre teatru tot mai mulţi spectatori din rîndul intelectualităţii şi al publicului mijlociu. După marile greutăţi ale începutului, după serile cu lume puţină în săli neîncălzite, o dată cu repertoriul tot mai valoros şi cu creşterea experienţei actorilor, spectacolele bune au fost din ce în ce mai frecvente. Chiar după prima stagiune în *Curierul românesc* la sfîrşitul anului 1845, Cezar Bolliac aprecia că în formaţia românească „nu mai sînt diletanţii despre care ne obişnuiserăm a vorbi, ci sînt actori", şi că teatrul românesc este pe cale „să ajungă la adevărata treaptă ce trebuie să aibă în ţara sa"[11].

Mărturiile emoţionante ale preţuirii şi dragostei pentru teatrul românesc, aşternute pe hîrtie sau expuse prin viu grai, au făcut ca guvernul să nu mai poată ignora existenţa trupei naţionale şi să-i acorde o subvenţie care conta mai mult ca recunoaştere oficială decît ca ajutor material efectiv. Spectacolele româneşti erau frecventate de intelectualitatea progresistă şi tot mai mult de reprezentanţi ai publicului mijlociu; protipendada continua să nu participe, ştiindu-se că la spectacolele noastre lojile erau rareori ocupate. Protipendada participa mai ales la spectacolele operei italiene, iar domnitorul nici nu se gîndea să fie prezent la reprezentaţiile trupei române. Se spune că a fost nevoie de o farsă, care a dus la suspendarea unui spectacol de operă, pentru ca Bibescu să asiste la o piesă interpretată de români.

Din anul 1843, la Bucureşti fusese reluată problema ridicării unei clădiri proprii teatrului, deoarece „şandramaua" lui Momolo era evident că nu mai poate face faţă. S-a instituit o comisie care să se ocupe de ridicarea noului teatru pe locul Hanului Filaret, s-a propus cumpărarea unui teren alăturat locului fostului han şi s-a hotărît ca lucrările să înceapă în 1844; ele însă n-au pornit decît în 1846.

TEATRUL ROMÂNESC DIN BUCUREŞTI ÎN PREAJMA REVOLUŢIEI DE LA 1848, ÎN ZILELE REVOLUŢIEI ŞI ÎN ANII URMĂTORI LUI 1848

Trupa românească, asemenea celei din Moldova, şi-a adus contribuţia la pregătirea unei stări de spirit favorabile revoluţiei. O bună parte din animatorii teatrului muntean au fost în primele rînduri, Heliade, Cezar Bolliac, C. Aristia, şi alţii au deţinut funcţii de răspundere în timpul revoluţiei. O dată cu ei, actorii şi dramaturgii munteni au avut conştiinţa că sînt chemaţi să îndeplinească o înaltă misiune, că prin piesele pe care le joacă răspund chemării de a participa la frămîntările timpului, de a fi de partea intereselor poporului.

Prin spectacolele prezentate în anii dinaintea lui 1848, trupa românească a contribuit la demascarea unor vicii ale societăţii feudale, fapt

Scanned with OKEN Scanner

care, alături de altele, a făcut ca, după înăbuşirea revoluţiei de la 1848, Caragiale şi trupa condusă de el să fie socotiţi compromişi şi, chiar dacă n-au fost nevoiţi să pornească în exil, au trebuit să părăsească Bucureştiul.

În preajma revoluţiei, adică în stagiunea 1847—1848, cenzura, tot mai activă, nu a permis introducerea în repertoriu a vreunei lucrări cu adevărat potrivite pentru acele împrejurări. Caragiale însuşi, cu gîndul la situaţia materială a trupei, faţă de care se simţea personal răspunzător, a fost din cale afară de prudent. Lui Pantazi Ghica i-a răspuns, cînd acesta i-a cerut să-i joace o dramatizare cu relativ caracter protestatar: „Dacă aş reprezenta-o ar trebui să hotărăsc să închid teatrul mîine, să las pe drumuri 16 nenorociţi — bărbaţi şi femei — răpindu-le pîinea de toate zilele, şi pe mine să mă trimită la Plumbuita ori la Mărgineanu". El cerea chiar garanţii că nu va avea de suferit dacă va prezenta asemenea lucrări, ceea ce era cu neputinţă. Costache Caragiale n-a vrut să rişte ceea ce au riscat foştii săi colegi moldoveni. De altfel, bolnav în această vreme, nu se ştie precis dacă a participat activ la revoluţie alături de Costache Aristia, fostul său profesor, de colegii săi Costache Mihăileanu, C. Serghie şi alţi actori. Se afirmă că, drapat cu un steag, a declamat versuri revoluţionare pe scena sălii Momolo, dar postura ni se pare cam prea romantică spre a fi şi adevărată.

Adeziunea lui Costache Caragiale la cauza revoluţionară este dovedită de fapte anterioare, de manifestările din timpul evenimentelor de la 1848 şi de după aceea. Despre atitudinea dinaintea anului 1848 vorbeşte bogata sa activitate pe tărîm teatral, atît în Moldova cît şi în Ţara Românească; despre cea din timpul revoluţiei, răspunsul pe care l-a dat apelului lansat de ziarul revoluţionar *Pruncul român:* „Deşi străin şi calomniat de inamicii mei, voi să iau parte la această faptă. Aflîndu-mă azi în lipsă de bani, trimit Pruncului un inel al meu de diamant şi o podoabă de granate a soţiei mele. Binevoiţi a le pune în vînzare şi preţul lor îl veţi depune la casa adunării. Sacrificiul este mic, dar şi puterile mele de azi sînt mici, dea Domnul să mă însănătoşesc, să poci lucra şi zeciuiala muncilor mele o depui la Casa de colecţii". Semnează, în numărul 25 al gazetei: „Fratele şi amicul vostru C. Caragiale"[12].

În lunile cît revoluţia a fost biruitoare, în zilele încălzite de entuziasm, dar adumbrite de incertitudini şi ameninţate de comploturi, pe care le-au trăit cetăţenii patrioţi, teatrul n-a lipsit. Atunci s-a reprezentat piesa *Două sute de galbeni* sau *Păhărnicia de trei zile* de I. Dumitrescu, interpretată de C. Serghie, Pavel Stoenescu, Ştefan Mihăileanu, I. Dumitrescu etc.

După revoluţie, o vreme nu s-a mai putut juca teatru în limba română. Au dat spectacole doar formaţiile străine: opera italiană, trupa franceză de farse şi vodeviluri, de asemenea o serie de dresori sau acrobaţi. Oamenii de teatru participanţi la evenimentele de la 1848 erau urmăriţi sau se aflau sub stare de arest, ceilalţi erau consideraţi, în ge-

Scanned with OKEN Scanner

neral, indezirabili. Se ştie, de exemplu, că în această perioadă s-au găsit persoane de teapa lui C. Halepliu care nu s-au sfiit să-şi vîndă colegii la comisia „întocmită pentru cercetarea celor amestecaţi în revoluţie". Ca urmare a acestei situaţii, trupa naţională care se pare că dăduse cîteva spectacole chiar după revoluţie, a părăsit capitala şi la Craiova a pus bazele unui nou teatru. Lui Caragiale i se datora înfiinţarea teatrului din Botoşani, tot lui reluarea activităţii teatrale la Iaşi şi renaşterea manifestărilor teatrale în Ţara Românească, la Bucureşti. El a pus bazele teatrului din Craiova şi de numele lui este legată inaugurarea *Teatrului cel Mare* din Bucureşti, în 1852.

Costache Caragiale nu a rămas la Craiova decît pînă în 1850, cînd s-a reîntors la Bucureşti. Aici, cu unele excepţii, printre care spectacolul „extraordinar" prezentat de Matei Millo în 1849, „în folosul refugiaţilor transilvăneni" şi a două luni (în 1850, între 15 iulie şi 15 septembrie) în care a jucat „trupa naţională extraordinară", cum se intitula formaţia condusă de actorul C. Halepliu, nu exista activitate teatrală continuă în limba română. Lui Caragiale i-a revenit misiunea de a o relua şi de a duce lupta pentru a aşeza teatrul românesc măcar pe aceeaşi poziţie cu trupele străine. Situaţia era într-adevăr inadmisibilă: trupa italiană de operă beneficia de patru spectacole pe săptămînă, iar trupa românească numai de două, dar obligaţiile băneşti ale celor două formaţii erau egale. Caragiale s-a ridicat împotriva acestei anomalii şi a impus normalizarea situaţiei, astfel ca obligaţiile financiare să fie corespunzătoare numărului de spectacole pe care le susţinea fiecare trupă.

La deschiderea teatrului românesc, la 29 octombrie 1850, parterul gemea de lume şi au avut loc chiar manifestări de nemulţumire din partea celor care ar fi voit să participe la reprezentaţia inaugurală, dar nu aveau locuri. Situaţia de la acest spectacol a devenit obişnuită şi parterul în permanenţă plin. Publicul care se îndrepta în număr tot mai mare către teatrul românesc era un public de parter, un public de joi şi de duminică, cum îl considera Caragiale, adică un alt public decît al marilor beneficiari şi care avea timp liber limitat. În vreme ce la spectacolele noastre parterul era arhiplin, la cele de operă italiană impresarul Papanicola se plîngea că parterul este gol. Astfel, în preajma inaugurării *Teatrului cel Mare,* teatrul românesc deţinea o poziţie destul de bună.

Ideea clădirii unui teatru naţional data de pe vremea *Filarmonicii,* dar acţiunile efective pentru construcţia unui asemenea lăcaş au avut loc abia după 1840. În 1843 a fost cumpărat cu 500 de galbeni locul pe care urma să fie ridicat viitorul teatru, lucrările — după cum se ştie — au început prin 1846—47, după planurile arhitectului Heft. Construcţia, pusă sub conducerea unei comisii, a mers într-un ritm destul de puţin susţinut, astfel că în timpul revoluţiei clădirea viitorului teatru era abia la temelie. Printre altele a mers greu şi pentru că multe din materiale căpătau altă destinaţie. Ritmul acesta lent a însemnat totuşi şi un bine, deoarece iniţial planul prevedea ca sala să aibă o capacitate de 500 de locuri. După revoluţia din 1848, nemaiputîndu-se ignora faptul că teatrul nu putea să fie apanajul unui număr restrîns de oameni, s-au schimbat

Scanned with OKEN Scanner

planurile şi s-a făcut tot ce a fost posibil pentru mărirea capacităţii. Aceasta aproape că s-a dublat prin îngustarea unor culoare, prin reducerea unor spaţii auxiliare sălii şi prin ridicarea unei galerii frumoase şi încăpătoare.

SPECTACOLE ROMÂNEŞTI ÎN TRANSILVANIA ŞI TEATRE ÎN ALTE ORAŞE ALE ŢĂRII

În Transilvania, încercările teatrale româneşti s-au intensificat în deceniul al patrulea al secolului trecut, fără să ajungă — datorită condiţiilor deosebit de grele în care s-a dezvoltat cultura românească — la funcţia de mişcare teatrală profesionistă, cum se ajunsese în Ţara Românească şi Moldova.

La Blaj, în 1831, un grup de tineri intelectuali, în frunte cu Gheorghe Bariţiu, au obţinut autorizaţie să joace şi, ajutaţi de Simion Bărnuţiu, au organizat o formaţie de diletanţi. Datorită şi fondurilor, realizate prin colectă publică, acest teatru a fost gata să-şi înceapă activitatea la sfîrşitul anului 1833. Pe scena improvizată în sala de mese a şcolii româneşti din Blaj nu aveau însă voie să urce femei, iar piesele — cu excepţia celor naţionale — trebuiau să aibă caracter biblic. Aici, vreme de şase ani, s-au jucat cu ocazia Crăciunului traduceri şi chiar lucrări originale, printre care: *Egloga* lui Timotei Cipariu, *Mureşanul* (scrisă probabil de Ion Russu), *Domnişorul păcălit* (după cît se pare traducere din limba germană). Cu ocazia acestor spectacole a fost prezentată şi sceneta *Înstrăinaţii,* ale cărei semnificaţii patriotice o fac să fie reţinută cu deosebire. Autorul, tînărul animator Bariţiu, vorbeşte în paginile ei de vremurile mai bune pe care viitorul le va aduce pentru românii din Transilvania.

Faptul că de la puţin semnificativele reprezentaţii de esenţă religioasă diletanţii români au ajuns la manifestări cu elemente care vizau conştiinţa naţională nu a convenit stăpînirii. Guvernatorul Transilvaniei n-a întîrziat să o arate, cu atît mai mult cu cît publicul acestor spectacole, format la început din şcolari, profesori şi feţe bisericeşti, s-a lărgit tot mai mult, mărindu-se în acest fel eficacitatea acţiunii şcolarilor din Blaj.

Mutarea lui Gheorghe Bariţiu la Braşov, în anul 1836, a făcut ca la Blaj activitatea teatrală în limba română să decadă şi să înceteze după vreo doi ani. La Braşov, Bariţiu s-a arătat hotărît să continue şi să amplifice ceea ce izbutise la Blaj. Nu i-a fost uşor, deoarece aici nu exista şcoală românească, Bariţiu şi Cipariu au stăruit totuşi, au făcut — după cum observă I. Massoff — apel la meşteşugari, au convins cîteva familii să-şi lase fetele pe scenă şi la sfîrşitul anului 1838 şi-a început activitatea trupa dilentaţilor de la Braşov. Primul spectacol cu piesa *Inimile mulţumitoare* a avut loc la 26 decembrie 1838 şi s-a

Scanned with OKEN Scanner

bucurat de foarte bună primire din partea publicului românesc, cîştigat în tot mai mare măsură de teatru. Spectacolele româneşti — cu o frecvenţă de aproximativ 3 premiere anual — s-au desfăşurat în incinta teatrului german, iar o serie de actori de limbă germană şi maghiară şi-au dat în românește concursul la unele reprezentaţii.

Avîntul din preajma anului 1848 i-a cuprins şi pe diletanţii transilvăneni; efectul s-a simţit prin intensificarea mişcării, prin şi mai evidenta ei angajare în slujba unor idealuri naţionale şi de protest antifeudal. Chiar dacă în provincia de peste Carpaţi nu s-a ajuns la forme profesionale de activitate, teatrul susţinut de diletanţi s-a dezvoltat în slujba unor obiective comune cu cele existente în mişcarea teatrală moldoveană sau munteană, cu care se afla în strînsă legătură şi pe care în general le-a urmat.

Situaţia diletanţilor români a fost totuşi grea. Ea a cunoscut un reviriment abia o dată cu înfiinţarea *Societăţii româneşti cantatoare theatrale*, iniţiată de actorul I. Farcaş, care a condus-o, şi negustorul Ion Foti, din Szegedin, care i-a asigurat fondul iniţial. *Societatea românească cantatoare theatrală* a luat fiinţă la Lugoj, la începutul lui 1847, şi a cuprins actori de naţionalităţi diferite din principalele oraşe ale Transilvaniei şi Banatului.

Formaţia a întreprins un lung turneu prin Transilvania şi Banat în anii 1847—1848, a contribuit prin spectacolele jucate în limba română la stimularea conştiinţei naţionale şi a prilejuit, prin însăşi prezenţa sa, adevărate manifestări naţionale. Turneul a demonstrat încă o dată necesitatea teatrului românesc, iar manifestările patriotice au avut deosebită rezonanţă şi însemnătate în această perioadă de pregătire revoluţionară.

Din păcate, trupa care a jucat la Lugoj, Orăştie, Sibiu, Făgăraş şi Braşov nu a înscris şi reale succese artistice, atît din pricina pieselor, în majoritate traduceri după lucrări slabe, cît mai ales a modului în care erau interpretate. Formula s-a dovedit falimentară şi în ceea ce priveşte limba în care se juca, mai bine zis pronunţia, pentru că nici sîrbii, nici maghiarii nu puteau ajunge la o pronunţare corectă a limbii româneşti, cerută de scenă, cum, desigur, nu izbuteau nici românii cînd vorbeau ungureşte. Trupa iniţiată de Foti s-a desfiinţat, unii actori au trecut în Ţara Românească, alţii au reconstituit „Societatea“ şi, învăţînd de pe urma eşecului, au căutat să îmbunătăţească reportoriul şi jocul.

În aceşti ani a existat, desigur, şi activitate teatrală în limba germană sau maghiară; unele formaţii maghiare sau germane au continuat să prezinte spectacole în limba română. Se ştie că o trupă maghiară a jucat pe la 1840 chiar în Bucureşti piesa *Sărbătoare cîmpenească* a lui Heliade.

Activitatea teatrală în limba română a avut mare preţ, raportată mai ales la condiţiile deosebit de grele în care s-a dezvoltat cultura noastră naţională în Transilvania. Chiar dacă autorităţile dăduseră oarecare libertate în privinţa acestor manifestări, pentru teatru trebuiau fonduri pe care, evident, autorităţile nu le dădeau. De aceea, explicînd slăbiciunile prin imensele greutăţi la tot pasul, activitatea teatrală românească din Transilvania se cuvine elogiată, o dată cu intelectualii progresişti care,

Scanned with OKEN Scanner

convinşi de rosturile teatrului în limba română, au luptat cu dîrzenie şi cu succes pentru afirmarea sa.

Au existat strădanii şi în domeniul dramaturgiei, al căror rezultat îl constituie *Egloga* lui Timotei Cipariu, *Mureşanul* de Ion Russu şi, mai ales, lucrarea patriotică a lui Alexandru Gavra intitulată *Preambulul hronico-istoricesc cu numele Şincai şi Samuil Clain în Cîmpii Elisului, o dramă mare mitho-literală*, cunoscută şi sub titlul de *Monumentul Şincai-clainian*, tipărită în 1844. Totodată, la activitatea diletanţilor români trebuie adăugată şi larga acţiune de traduceri a unor piese care, chiar dacă n-au văzut lumina rampei, au văzut-o pe aceea a tiparului.

După revoluţia de la 1848 din Transilvania, cultura naţională, care contribuise la răspîndirea ideilor democratice şi la stimularea sentimentelor patriotice naţionale, a fost aprig prigonită. Oamenii de cultură cu vederi înaintate fiind îndepărtaţi din funcţiile pe care le deţineau şi urmăriţi cu tot felul de şicane, teatru s-a jucat cu mare greutate şi doar sub diferite pretexte. Sînt de semnalat spectacole sporadice ca cele de la Lugoj, organizate de D. Teodori şi Coriolan Brediceanu. Abia în 1850, tot la Lugoj, sub conducerea lui Albini, s-a constituit o trupă de diletanţi care a susţinut un număr mai mare de reprezentaţii.

Acţiunile potrivnice ale oficialităţilor habsburgice au făcut ca românilor să le fie tot mai greu să susţină o viaţă culturală naţională şi mai ales teatrală.

În preajma anului 1848, teatrul românesc a ajuns să fie o realitate şi să însemne un element important în lupta pentru pregătirea unei stări de spirit favorabile revoluţiei. În această perioadă de luptă revoluţionară, teatrul nostru a cîştigat unele trăsături specifice, s-a afirmat şi s-a dezvoltat dramaturgia originală, a crescut conştiinţa cetăţenească a actorilor. În aceşti ani s-a plămădit tradiţia de responsabilitate faţă de marile acţiuni şi sarcini istorice ale poporului român, care a caracterizat teatrul nostru democratic de-a lungul evoluţiei sale. Rezultatul acestui elan creator a fost evident nu numai în mişcarea teatrală din capitală (Iaşi şi Bucureşti), ci şi în oraşele de pe întregul cuprins al Principatelor.

În anii dinaintea lui 1848 şi în anul revoluţiei a existat activitate teatrală la *Botoşani* şi *Craiova*, de asemenea la *Bacău*, unde, sub conducerea lui Alecu Velner, s-au jucat în 1845 *Farmazonul din Hîrlău, Iorgu de la Sadagura* şi alte piese de Alecsandri. Prin 1846 şi 1847, la *Cîmpulung-Muscel*, C. D. Aricescu a început să activeze cu un repertoriu interesant, socotind că prin teatru trebuie să biciuiască scăderile politice şi sociale, să demaşte de pe scenă viciile. Printre autorii jucaţi s-au aflat Molière cu „cîteva comedii", Vasile Alecsandri, Costache Caragiale şi chiar Aricescu, care era inginer de poduri, poet, istoric şi dramaturg.

Activitatea teatrală a încetat după revoluţia de la 1848, întrucît iniţiatorul, care participase la revoluţie, a fost arestat şi deţinut la Snagov. Viaţa teatrală a fost reluată abia după 1850 şi a ţinut mai mulţi ani. Printre spectacolele realizate trebuie remarcată *Trîmbiţa Unirii*, lucrare unionistă de C. D. Aricescu, reprezentată în 1850, reluată în 1858 şi 1859. Exemplul cîmpulungenilor a fost urmat de tinerii din Piteşti, unde de asemenea s-au prezentat spectacole româneşti.

Scanned with OKEN Scanner

În anii următori, numărul oraşelor în care s-a jucat teatru în limba română a crescut mult, faţă de cei anteriori.

De la începuturi, de la primele spectacole cu *Mirtil şi Chloe* şi mai tîrziu cu *Hecuba,* au trecut peste 30 de ani. În acest timp realizările au fost evidente şi teatrul românesc a reuşit să-şi asigure un loc important în viaţa culturală a ţării, să-şi cîştige rolul pe care au dorit să i-l dea cei mai reprezentativi luptători şi oameni de cultură progresişti din acele vremuri.

Scanned with OKEN Scanner

1o.

Dramaturgia satirică în jurul anului 1848

CONDIŢIILE AFIRMĂRII COMEDIEI SATIRICE

În 1836, Heliade îi scria lui Negruzzi: „altă şcoală n-am văzut mai înlesnitoare decît o gazetă şi un teatru. Cea dintîi pentru cei ce ştiu a citi, şi cel de-al doilea şi pentru unii şi pentru alţii“[13], remarcînd caracterul prin excelenţă accesibil al teatrului şi subliniindu-i utilitatea.

Oamenii de cultură cu vederi înaintate de atunci au exprimat deseori ideea că teatrul trebuie să aibă caracter educativ şi au căutat să facă din scenă un instrument de afirmare naţională, educaţie şi progres social, considerînd că spectacolul teatral oferea cele mai bune condiţii pentru înfierarea viciilor şi a stărilor retrograde şi, în acelaşi timp, putea să fie un mijloc important de îndemn la acţiune progresistă, revoluţionară. Procesul afirmării teatrului în limba română, mai apoi a dramaturgiei originale, a fost dificil, deoarece stăpînirea şi-a dat seama de pericolul pe care cultura naţională, în special teatrul, îl puteau prezenta pentru regimul existent şi s-a opus pe cele mai diverse căi.

Creaţiile literare progresiste, în general, şi cele dramatice, în special, au fost sprijinite de cei mai valoroşi oameni de cultură ai timpului, care au susţinut însă cu fermitate operele literare naţionale. Ei au ridicat cu justele problema eficacităţii literaturii, au legat-o de modul în care reflecta realitatea şi de felul cum lua atitudine faţă de ea. Cezar Bolliac, de exemplu, lega rostul producţiilor literare de eficacitate, adică de modul cum răspundeau nevoilor şi năzuinţelor poporului. Referindu-se la poezie, el a subliniat adevăruri care îl aşază printre cele mai înaintate spirite ale timpului, printre gînditorii cu concepţii estetice de natură progresistă. Chiar dacă tezele lui se referă în primul rînd la poezie, au valabilitate pentru întreaga creaţie literară. În studiul citat anterior Bolliac considera că rostul poeziei este „să se ocupe să puie în mişcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conştiinţă, schimbarea tuturor ideilor ce a avut pînă acum şi ce are astăzi omul

despre lume"[14]. Literatura şi arta au menirea „să facă... proletarul cel necultivat, cel lipsit astăzi de cultură spirituală şi de îndestularea materială să se ridice, prin educaţia generală, la cetăţeanul actual, la demnitatea de om"[15].

În unele probleme ale creaţiei dramatice, un rol important i-a revenit lui Heliade, care a căutat să îndrepte preocuparea scriitorilor către aspectele caracteristice ale epocii. Opere izbutite şi valabile pot fi numai cele în care personajele sînt reprezentative pentru o întreagă categorie, acelea în care scriitorul „adună defectele, ridicolele şi horibilul unui viţiu sau ale mai multor şi le personifică într-un ideal"[16]. Heliade oferă exemple din opera lui Molière, meşter al creaţiei dramatice, bine cunoscut la noi datorită spectacolelor *Filarmonicii,* el se referă la Tartuffe, „personaj ideal fictiv", care „personifică hipocrizia" şi la Harpagon, care personifică avariţia, „fiecare ipocrit, fiecare avar se poate vedea singur, în Tartuffe, în Harpagon"[17] nu însă ca persoană, ci ca tip, precizează el.

Despre personaje caracteristice scriu nu numai teoreticienii, ci înşişi creatorii şi, mai ales, transpun principiul în practică. La Alecsandri se întîlneşte şi ideea, foarte interesantă, a dinamismului condiţiilor care determină trăsăturile caracteristice epocilor şi personajelor şi implicit a prefacerilor continue în care se află acestea. Vasile Alecsandri socotea că în lume există tipuri caracteristice, determinate de configuraţia specifică a epocii, că ele poartă amprentă socială şi specific naţional, pe care scriitorul trebuie să le surprindă şi să le transpună în opera sa. La acesta se referă şi Alecu Russo cînd vorbeşte despre necesitatea de a se aduce „pe scena naţională naţionalitatea, drame şi comedii îmbrăcate în caracterul pămîntului, vorbind cum vorbim cu toţii"[18].

Îndrumătorii teatrali ai timpului au dezbătut şi alte probleme cu caracter teoretic, au arătat, spre exemplu, foarte mare interes valorii reprezentative a personajelor, limbajului şi veridicităţii dramaturgiei. De asemenea, s-a afirmat necesitatea poziţiei militante atît de către îndrumători, cît şi de unii dramaturgi, ca Alecsandri sau C. Caragiale. Heliade considera că, pentru a realiza opere eficiente, „e trebuincioasă patima, energia şi înfocarea". „Pînă nu va fi vrăjmaş al răului şi doritor al binelui", nu va fi nici creator „bun şi cinstit", scria el şi arăta deschis: „Bateţi, spre exemplu, defectele morale, faptele oamenilor forţei, violării, cabalei... spre a-i cunoaşte lumea şi a se feri de dînşii"[19].

Bine îndrumată, producţia dramatică originală a ajuns într-un scurt timp la realizări autentice, iar comediei satirice i-a revenit rolul de a ataca vicii ale orînduirii feudale în descompunere şi ale oamenilor ei. Au fost, totodată, prezentate unele aspecte criticabile ale burgheziei, rezultînd mai ales de pe urma tendinţei de a imita felul de viaţă al protipendadei. Astfel, lovind în cei ce generau răul social şi politic, dramaturgii nu-i ocoleau pe cei care maimuţăreau bontonul sau îşi disprefuiau obîrşia lor socială şi contestau ideea naţională care lua amploare.

Scanned with OKEN Scanner

Factorul principal care a determinat afirmarea dramaturgiei originale pe linia comediei satirice l-a constituit eficacitatea, posibilitatea ca prin satiră să fie demascate stările vicioase ale unei clase intrate în destrămare. Eficacitatea era legată și de faptul că trebuia să se adreseze unui public care, de cele mai multe ori, lua pentru prima dată contact cu teatrul prin aceste realizări dramatice. Unui astfel de public lucrurile trebuiau să-i fie prezentate cu extremă claritate, oferindu-i-se posibilitatea de a le confrunta cu realitatea și de a aprecia el însuși utilitatea teatrului pentru propriile lui nevoi. Firește că nu toți autorii vremii și nu toate piesele ridicau probleme actuale; în multe din ele aveau un loc substanțial gratuitățile, se urmărea simplul amuzament; totuși, comediile acelor vremi căutau mai înainte de toate să educe.

Comedia satirică, inspirată de realitățile românești, convenea atunci mai mult decît oricare specie și posibilităților de interpretare ale actorilor vremii. Din rîndul școlarilor filarmoniști puțini mai activau în teatru, deci erau puțini actori cu educație serioasă și multilaterală, capabili să sesizeze și să adîncească resorturile sociale și nuanțele psihologice ale personajelor pe care le aveau de interpretat. Majoritatea aparținea dilettanților, care urmau să se formeze ca actori direct în teatru. Acestora, cu precarele lor cunoștințe, le era foarte greu să realizeze veridic personajele unor drame eroice. Neavînd în bagajul lor cultural modelele, neavînd nici posibilitatea ca printr-o cercetare corespunzătoare să cunoască oamenii și epoca pentru a le crea, pentru a ajunge la o imagine conformă cu personajul conceput de autor, ei recurgeau la exagerare, metodă considerată infailibilă, dar care niciodată nu dădea rezultate bune.

Dacă nu putea rezolva pe deplin această situație, comedia satirică inspirată din realitățile autohtone contemporane o putea măcar atenua. Cerîndu-li-se actorilor să interpreteze personaje din realitatea înconjurătoare, cunoscute de ei, li se ofereau în același timp modelele de viață, mult mai ușor de fixat sub aspectele lor caracteristice și deci de transpus scenic.

Comedia satirică, inspirată de realitățile noastre, dădea posibilitatea rezolvării într-un mod just și a problemelor legate de costumație și decoruri, înlăturînd obișnuitele anacronisme sau alte nepotriviri datorate lipsei de bani, dar și de cunoștințe.

PRINCIPALELE COMEDII SCRISE DE VASILE ALECSANDRI ÎNAINTEA ANULUI 1848

Întors din străinătate, în anul 1839, pe tînărul Vasile Alecsandri l-a lovit nedreptatea așezărilor sociale, de care copilul ce fusese pînă la plecarea spre Paris nu-și putuse da seama. El a găsit în țară, după cum măr-

turisea, „Libertatea înlănțuită cu însăși mîna domnitorului... libertatea presei ciocîrtită de foarfeca cenzurii... egalitatea turtită, sărmana! sub nămol de prejudecăți absurde și de privilegiuri monstruoase, un nămol atît de mare, atît de greu cît ar trebui un cutremur social pentru ca să-l răstoarne și să-l risipească...“* Masele se aflau în stare de mizerie și totală lipsă de drepturi: „Dedesubt, la bază, stă întins poporul! Peste dînsul împiegați subalterni ai guvernului și ai proprietarilor de moșii; iar peste aceștia diferitele clase de boieri mici, mijlocii și mari purtînd în spinare pe unul din ei care «cu mila lui D-zeu»... a devenit Voevod. Nimic mai trist decît poporul strivit“**. „Evgheniștii și cuconașii lor“[20], marii stăpînitori de pămînturi și subalternii, întreaga liotă de profitori pe seama muncii poporului făcea tot ce este posibil spre a-și perpetua existența. Împotriva acestei clase suprapuse și-a îndreptat Alecsandri atacul o dată cu primele sale lucrări dramatice originale. Conștient de rolul educativ al teatrului, de posibilitatea ca prin el să oglindească fața diformă a acestei lumi „foarte curioasă“[21] și cu „tipuri bune de studiat“[22], el a căutat să facă din teatru „un organ spre biciuirea năravurilor rele și ridicolelor societății“***, aceasta cu atît mai vîrtos cu cît atunci, ca și după înăbușirea revoluției de la 1848, nu posedam „nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului“[23].

Primele lucrări dramatice originale ale lui Alecsandri datează din anii 1844—1845. După ce scriitorul și-a apropiat și a aprofundat problemele culturii noastre în formare, după ce a fost la conducerea teatrului din Iași, după ce a cîștigat experiență prin traduceri și localizări, s-a simțit în stare să satirizeze lumea în care trăiau „cuconașii mîndri sau fricoși, obraznici, cheltuitori, care devin prada zarafirilor, damele care nu mai pot suferi Moldova de cînd au făcut un voiaj în capitală, părinții care consideră fetele ca niște pietre în casă, în sfîrșit, ruginile care se tem de opinia publică ca de iasma apocaliptică. Neghiobii... șireții... tîlharii... prejudețele absurde, pretențiile ridicole...“****

Se știe că, înainte de a scrie aceste piese, Alecsandri și ceilalți membrii a Comitetului teatral din Iași (1840—1842), participaseră la o acțiune de traduceri și prelucrări menită să servească repertoriului pînă la apariția mult așteptatei dramaturgii originale reprezentabile. Alături de Alecsandri, Kogălniceanu a tradus, printre altele, *Orbul fericit* și a localizat *Două femei împotriva unui bărbat,* o comedie ușoară, amuzantă, cu rol critic și efect moralizator. C. Negruzzi a tradus *Bochet et Comp.*, *Elevul Conservatorului* și altele. Piesele au fost bine primite, nefiind alese la întîmplare. Prelucrări sau traduceri ele atacau moravuri retrograde sau falsul progresism, romanțiozitatea ridicolă etc. Spre pildă, în *Farmazonul din Hîrlău,* Alecsandri a ridiculizat dorința tînărului Pestriț, de a deveni francmason. În *Modista și Cinovnicul* scriitorul rîde de moda duelurilor.

* *Loc. cit.*
** *Ibidem.*
*** *Ibidem.*
**** *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Sînt adaptări şi prelucrări de remarcabilă valoare, realizate într-un mod care le conferă în parte atributul originalităţii, calitate proprie şi altor lucrări de mai tîrziu prelucrate cu marele talent de dramaturg al lui Alecsandri. Într-un caz şi în altul, ca de altfel şi în *Iorgu de la Sadagura,* situaţiile au semnificaţii mai bogate şi ţintesc inconsistenţa anumitor categorii sociale. Este o preocupare permanentă şi caracteristică, atît pentru dramaturgul începător cît şi pentru cel matur, care sesizează prompt şi ia atitudine totdeauna. În comediile citate sînt acoperite de ridicol atitudinile şi manierele adoptate cu superficialitate în numele unui progresism de paradă. Tînărul dramaturg îi atacă pe toţi cei care, cu pretenţii de înnoire, preluau din alte ţări, fără discernămînt, obiceiuri lipsite de ecou şi eficacitate în viaţa poporului nostru, fără legătură cu adevăratele sale probleme.

Fără să subaprecieze greutăţile pe care le va avea de întîmpinat, sigur că „susceptibilitatea guvernului şi a societăţii e cu atît mai oarbă, cu cît n-a fost atinsă de nimeni pînă acum" şi că „un autor dramatic se poate expune la multe neajunsuri din partea puternicilor zilei", Alecsandri — căruia îi aparţine expresia — îşi ascute condeiul şi rezultatul îl reprezintă primele piese originale reprezentabile ale dramaturgiei din Moldova: *Iorgu de la Sadagura* (18 ianuarie 1844) şi *Iaşii în carnaval* (22 decembrie 1845).

Iorgu de la Sadagura

La 18 ianuarie 1844 s-a jucat pentru prima dată piesa *Coconul Iorgu de la Sadagura* sau *Neputu-i salba dracului**, comedie în trei acte, în distribuţia cu: Costache Caragiale — Iorgu, Greceanu — Pitarul Enachi Damian, Idieru — Slugerul Gîngu, Bonciu, — Agamemnon Kiulafoglu şi Theodorini — Baron von Kleine Schwabe, cu Doamna Massé — Gahiţa Rosmarinovici şi D-ra Zoiţa — Marghioala.

Distribuţia oferea premisele unui spectacol bun, mai ales că, după mărturisirile autorului, parte din roluri fuseseră concepute cu gîndul la actorii ieşeni. Într-adevăr, fiindu-i cunoscută priceperea lui Theodorini în interpretarea personajelor care vorbeau stricat româneşte, posibilitatea sa de a-şi însuşi accentul caracteristic, Alecsandri l-a conturat pe Kleine Schwabe al cărui comic reiese şi din felul în care vorbeşte în limba română. Iorgu, realizat de Costache Caragiale, s-a bucurat de mare succes, după cum lasă să se înţeleagă Mihail Kogălniceanu, spectator exigent şi critic circumspect, care mărturiseşte că l-a văzut „jucînd cu atîta TALENT («Cuconul Iorgu de la Sadagura»)". În ceea ce priveşte întregul spectacol, autorul consideră că „s-a realizat cu un foarte mare succes"[24].

Tema piesei serveşte două obiective; principalul îl reprezintă denunţarea atitudinii de dispreţ faţă de valorile autohtone, răul „disprețuirii a tot ce este naţional", cum spunea însuşi Alecsandri. Al doilea, mai

* V. Alecsandri, *Teatru,* Vol. I. (Comedii), E.P.L., 1961, pp. 1—27.

puţin susţinut, era îndreptat împotriva abuzurilor pe care stăpînirea le comitea prin reprezentanţii săi administrativi. Piesa *Iorgu de la Sadagura* reprezenta, pe de o parte, un atac îndreptat împotriva marii boierimi la care „dispreţul" însemna apărarea poziţiilor ei de clasă; pe de altă parte, constituia o chemare la realitate pentru acel „considerabil număr de momiţi", care, spre a fi socotiţi de „bonton", imitau marea boierime chiar dacă prin aceasta îşi deserveau propriile interese. Lor se străduieşte Alecsandri să le arate că „hula nedreaptă şi exagerată" duce la „stîngerea simţirei de patriotism, indiferenţa fatală pentru soarta viitorului nostru"*.

Comedia are slăbiciuni inerente începătorului, atît ale dramaturgului cît şi ale luptătorului politic care devenea Alecsandri prin această piesă. Temător de reacţiunea pe care o va stîrni, neclarificat suficient asupra forţei acelora care gîndeau la fel cu el, Alecsandri a evitat să-şi susţină satira şi cu personaje din protipendadă, lucru pe care-l va face peste un an cu *Iaşii în carnaval*. Din aceleaşi considerente, atacurile pe care le-a îndreptat împotriva autorităţilor domneşti sînt fugitive.

Din acţiunea piesei se desprind figurile personajelor principale: Iorgu şi Gahiţa, prin care Alecsandri a urmărit să satirizeze „străinomania". La Iorgu, această atitudine se vede că este adoptată de circumstanţă, ea nu creşte organic din fiinţa lui şi faptul este semnificativ, deoarece prin Iorgu, Alecsandri a urmărit să arate efectele nefaste ale maimuţăririi obiceiurilor protipendadei şi a lăsat personajului posibilitatea să-şi dea seama de greşeală şi să se poată desprinde. Atitudinea este firească pentru că prin Iorgu autorul urmărea însănătoşirea unor categorii sociale frămîntate de tendinţe contradictorii.

În actul I personajul este ridiculizat, autorul rîde de el împreună cu spectatorul, zeflemisindu-l, dar nelăsîndu-l să apară odios tocmai din motivele arătate mai sus. În fond, de unde vine tînărul? Ce-i alimentează pretenţiile şi care-i izvorul nemulţumirii? Iorgu vine de la Sadagura, tîrguşor strălucind prin obscuritate, ales nu la întîmplare de Alecsandri, ci pentru a arăta ridicolul posturii acelora care utilizau orice aspecte sau date străine spre a-şi alimenta şi justifica înstrăinarea. Ce regretă Iorgu din străinătăţile pe care le-a colindat, ce bunuri materiale şi spirituale îi lipsesc în ţară că este atît de nemulţumit încît ajunge să spună: „cînd au trăit cineva într-un tîrg civilizat ca Sadagura şi cînd este silit în urmă a veni într-o ţară ticăloasă ca a noastră, contrastul se pare atît de piramidal încît nu poate găsi cuvinte atît de energice, pentru ca să explice ceea ce simţeşte înlăuntru."

Cu adevărat, se pare că Iorgu „simţeşte înlăuntru", însă, acest „înlăuntru" înseamnă prea puţin sufletul sau mintea; Moldova n-o poate suferi în special stomacul. Este semnificativ şi ceea ce regretă el: „O, Sadagură, Sadagură! Unde sînt mulţumirile ce ascunzi în sînul tău? Unde-s chiflele? Unde-i berea? Unde-s cartofele? Unde-i şniţelul tău cel chezarocrăiesc? Dar valţurile tale... dar societatea ta cea plină de graţie?"

* *Opere complete*. Bucureşti, 1875, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

În actul I, Alecsandri îl ridiculizează pe Iorgu în postura lui de „momiță" — adică de maimuță — pretențioasă care se supune inconștient unei mode ce era departe de a-i servi interesele. Interesele și le cunoștea foarte bine moșul său, pitarul Enachi Damian, cu care va intra în conflict, deoarece Enachi dorea ca Iorgu să-i ridice neamul către bănoasele demnități, iar acesta își disprețuia obîrșia.

Modul în care este prezentat Iorgu în actul I și reabilitarea sa ulterioară nu înseamnă de loc o micșorare a sferei asupra căreia se manifestă critica lui Alecsandri. Piesa arată clar că sînt absolviți cei ce se îndreaptă. Totodată, reiese că cele manifestate de personajul principal în actul I țin de moravurile și interesele marii boierimi. Act după act, autorul caută să realizeze trezirea la realitate a lui Iorgu, urmărită și subliniată prin momente revelatorii în evoluția personajului, pînă la final, cînd:

DAMIAN: Măi, Iorgule!... da, tu nu vii să joci? Tot nu-ți plac obiceiurile noastre?

IORGU: Ba acum îmi sînt dragi... Acum știu să prețuiesc bunătățile care ne-au rămas de la strămoși și să dea domnul să le păstrăm totdeauna pentru ca să rămînem tot români și să ne fie dragă țara noastră".

Alături de țăranii în fața cărora dăduse reprezentație, în încheiere el strigă: „Ura!... Să trăiască Moldova".

Departe de a contraveni ideii piesei, Iorgu și evoluția sa vin să o sublinieze, fiind, pe de o parte, un rechizitoriu împotriva disprețului față de tot ceea ce este românesc, iar pe de altă parte, o critică și o pildă „momițelor", celor care nu înțelegeau sensul desfășurării evenimentelor și propriile lor interese și erau potrivnici prin asemenea atitudini lor înșile și țării. Pe parcursul piesei, însănătoșindu-l, Alecsandri face din Iorgu principalul purtător al unor idei înaintate, care vor da personajului superioritate asupra celorlalte, chiar asupra acelui așa-zis idealizat, dar de fapt limitat, boier Enachi. Pentru moșul lui Iorgu dragostea de țară este legată mai mult de plăcerea pe care i-o fac vinurile sau mîncărurile moldovenești; el este omul noului atîta vreme cît aceasta îi poate servi interesele lui stricte, imediate. Enachi l-a trimis pe Iorgu la studii socotind că va ajunge om mare și își va ridica neamul: „... S-ajungi om mare" — îi urează el lui Iorgu. ... Să dea Domnul, fătul meu, să mi te'nalți ca ciocîrlia și cu tine să-ți înalți și neamul (neamul Damienilor — n.n.)! „Să dea Domnul s-ajungi ispravnic, pentru ca să faci stare mare".

Enachi Damian este depășit în chiar cuprinsul piesei de tînărul Iorgu, căruia autorul îi creează climatul favorabil pentru dezvoltarea trăsăturilor sale pozitive, care-l fac să înceapă a contura tipul intelectualului progresist de la 1848. Iorgu ajunge să știe cum și de ce să-și iubească patria. „Eu îmi iubesc patria mai mult decît d-voastră — spune el moșului său Enachi — pentru că știu cum s-o iubesc." Noțiunea de „neam" începe să capete altă semnificație la Iorgu decît la Damian, sfera ei este mult mai largă și totodată mai precisă; pe ispravnici, care pentru Enachi constituie un ideal, Iorgu îi arată drept dușmani ai „neamului".

Scanned with OKEN Scanner

Nu poate exista nici un dubiu asupra intenţiilor pe care le are autorul în privinţa personajului Iorgu, cînd acesta rosteşte primele acuzaţii directe aduse de pe scena noastră reprezentanţilor autorităţii domneşti: judecători, ispravnici ş.a.

Gahiţa Rosmarinovici, celălalt personaj care impune discuţii mai largi, manifestă dispreţ faţă de tot ceea ce este din partea locului şi părăseşte scena însoţindu-se cu un străin, cunoscut într-o memorabilă călătorie făcută la Cernăuţi, cu baronul von Kleine Schwabe. Dorinţa manifestată în actul I: „Of! de-aş scăpa mai degrabă de ţara asta“ şi-o realizează în final.

La baza desconsiderării arătate faţă de cele existente pe meleagurile noastre şi a ploconirii faţă de tot ce este străin, manifestate la Gahiţa, stau aceleaşi ridicole cauze care provoacă atitudinea reprobativă şi pentru Iorgu; totuşi, există o deosebire în ceea ce priveşte fondul lor psihic. Dacă la Iorgu nu afectau structural personajul, la Gahiţa cauzele manifestărilor sînt mai profund legate de poziţia şi bunăstarea sa imediată, ceea ce o face să nu se rupă de ele. Gahiţa nu mai este o „momiţă“; cauzele afirmării poziţiei ei, chiar dacă sînt ridicole, sînt conforme cu interesele sale, cu aspiraţiile şi felul de a fi şi de aceea personajul nu este pasibil de vreo schimbare.

Cu toate că Alecsandri considera comedia lui drept o producţie „de circumstanţă“, cu greşeli pe care „autorul le cunoaşte prea bine şi ştie defectele ce ar putea da naştere la critici aspre“, ea a avut un rol foarte important în dezvoltarea teatrului românesc. În 1844, „spectatorii binevoitori care au aplaudat pe C. C. Iorgu de la Sadagura, la deosebitele lui reprezentaţii“[25], nu au adus doar un omagiu patriotic celei dintîi lucrări dramatice moldovene de valoare, ci au răsplătit o atitudine de curaj exprimată într-o formă cu reale calităţi artistice.

Comicul piesei, cu toate concesiile pe care autorul le face potrivelilor sau nepotrivelilor de limbaj sau situaţii, ţine de aspecte mai adînci şi prin rîs se exprimă şi luări de poziţii împotriva unor stări de lucruri sau tipuri de felul Gahiţei sau al lui Kiulafoglu. Comicul reiese, în primul rînd, din acea deosebire dintre ceea ce erau şi ceea ce pretindeau că sînt asemenea personaje. El se naşte din falsul patriotism al lui Kiulafoglu, din pretenţiile ridicole ale lui Iorgu, care tînjea după lumină cu gîndul la „şniţelurile chezaro-crăieşti“, din visele şi pretenţiile Gahiţei de „angel Tutelaire“ şi aspectul ei de scorpie mărginită.

În majoritatea cazurilor, personajele au valoarea unor tipuri; doar cîteva dintre ele au fost „lucrate după actori“ în mod strict şi dintre acestea mai cu seamă slugerul Gîngu, apoi Iftimi, omul de casă al lui Damian, şi, într-o oarecare măsură, von Kleine Schwabe. Gîngu — spre exemplu — nu poate trăi dramatic decît prin surzenia lui, întreg rolul fiind un efect al ei, al încurcăturilor care se nasc de aici. Poziţia faţă de Iftimi, care este tratat cînd ca hîtru, cînd ca prost, este echivocă şi reduce eventualele trăsături şi valori sociale ale personajului. În legătură cu Iftimi, Alecsandri arată o inconsecvenţă care nu poate fi ruptă de însăşi

poziţia dramaturgului faţă de ţărănimea pe care totuşi, în chiar această piesă, o punea să spună:

Sînt sătul de biruri grele
Şi de plug şi de lopată,
De ciocoi, de zapciele
Şi de sapă lată!

fiind, sub acest aspect, mai radical decît în majoritatea operelor sale. Din păcate, în curînd a devenit tributar idilismului de care nu se va debarasa cu adevărat decît în *Boierii şi ciocoii.*

O dată cu *Iorgu de la Sadagura,* „copilăria" în care scriitorul şi omul de teatru socoteau că se găseşte dramaturgia a fost depăşită nu numai printr-o lucrare de maturitate, dar şi prin întregul şir de piese care îi va urma. În legătură cu efectul piesei, dramaturgul arată: „Am compus o piesă în trei acte: *Cuconul Iorgu de la Sadagura,* care s-a reprezentat cu un foarte mare succes, şi am avut nepreţuita mulţumire de a mă convinge că am reuşit a atinge ţelul meu. Astăzi glasul clevetirei a amuţit — nimeni nu mai îndrăzneşte să înfigă ascuţişul înveninat în sînul ţării, căci eleganţii cuconaşi se tem de a fi arătaţi cu degetul şi porecliţi *Iorgu de la Sadagura;* iar cuconiţele de a fi puse în rînd cu Gahiţa Rosmarinovici. Se zice că Măria sa ar fi nemulţumit de oarecari şficiuiri, adresate ispravnicilor şi judecătorilor ce hărţuiesc poporul şi cumpănesc dreptatea sub părinteasca sa oblăduire... şi că acest început de campanie în contra puternicilor zilei s-ar putea sfîrşi pentru mine, printr-un neajuns neaşteptat..."

Alecsandri n-a dat totuşi înapoi, dovadă piesele următoare, care reprezintă un atac incomparabil mai ascuţit la adresa stăpînirii şi a oamenilor ei.

Cronologic, între comedia *Iorgu de la Sadagura* şi *Iaşii în carnaval* se află două farse realizate cu evidente intenţii de amuzament, fără să fie însă lipsite de direcţie critică: *Creditorii* şi *Un rămăşag.* Prima este scrisă în anul 1844 şi prezintă, într-un chip corespunzător speciei, situaţia materială grea a actorilor din acea vreme; a doua este scrisă în anul 1845 şi vizează superficialitatea, chiar imoralitatea păturilor suprapuse.

Iaşii în carnaval

La data de 22 decembrie 1845 se înscrie un nou eveniment în dezvoltarea teatrului românesc, prin prezentarea în premieră a piesei *Iaşii în carnaval* sau *Un complot în vis**, comedie în trei acte de V. Alecsandri.

* V. Alecsandri. *Teatru,* Vol. I. (comedii), E.P.L., 1961, pp. 30—84.

Rolurile principale sînt interpretate de P. Neculau (Tachi Lunatescu), N. Teodoru (Jignicerul Vadră ot Nicorești), Ion Poni (Alecu), N. Luchian (Leonil), T. Theodorini (Șătrarul Săbiuță), domnișoara Dumitriu (Cati) și domnișoara Gabriela (Marghioliță, fiica lui Săbiuță).

Momentul prezentării comediei *Iașii în carnaval* este deosebit de important, deoarece prin el, o dată mai mult, și mai mult decît oricînd pînă atunci, teatrul românesc se definește ca adevărată „tribună de luptă". Începuturile demascatoare din *Iorgu de la Sadagura* sînt duse atît de departe în această piesă, încît obiectivele satirei îi vizează pe cei aflați în fruntea statului. Semnificativ și curajos, subtitlul *Un complot în vis* indică obiectivul: teama de comploturi a domnului Mihail Sturdza, dar capătă putere de generalizare valabilă pentru întreaga protipendadă profitoare, ca și pentru cei uniți prin interese cu ea. E. Filipescu, în *Albina românească* din 30 decembrie 1845, subliniază valoarea socială a aspectelor tratate de dramaturg. El scrie: „Dl. Alecsandri autorul acestei piese, s-au făcut cunoscut publicului prin mai multe compuneri în arta dramatică în care cunoștința traiului nostru social este tema ce o mînează cu un gust și un talent ales".

În centrul atenției piesei stă postelnicul Tachi Lunatescu, boier de rang înalt. Nu mai este acum vorba de un mărunt „pitar" de provincie, ci chiar de un sfetnic al lui Vodă, un om cu putere de care ascultă ca subordonații reprezentanții autorităților administrative, o persoană ale cărei promisiuni au valoare de act. În ciuda aspectului ușor al intrigii, adevărurile exprimate au greutatea unor acuzații îndreptate împotriva întregului regim. Personajul principal — conturat prin elemente tipice — angajează prin acțiunile sale pe toți cei de-o seamă cu dînsul. Autorul acuză indirect prin Lunatescu sau Tarsița lumea ai cărei reprezentanți sînt, acuză direct prin vorbele păpușarului pe care, așa cum obișnuiește creatorul popular, îl aduce în scenă spre a spune de-a dreptul adevărul despre cei care conduceau țara și aveau în viață totul afară de datorii.

Interesant și ingenios este modul în care Alecsandri încheagă conflictul dramatic, aparent între Lunatescu și o himeră reprezentată de irozii revoluționari. Dramaturgul reușește însă să adapteze atît de bine mijloace specifice de comedie la această situație încît himera capătă contururi, este forța amenințătoare pentru lumea lui Lunatescu, cei care „vreau să fie de-opotrivă, zicînd că toți sînt de o făptură cu ochi, cu nas, cu gură... și că nici unul nu-i coborît cu hîrzobul din cer". Simte primejdia ca el, postelnicul Lunatescu să fie „tot una cu un ciocoi", sau nevastă-sa, „cucoană protipenda", să fie „tot una c-o jupînească de casă". „Revoltanții" din vis sînt „bonjurii" de care se simte înconjurat, care-l consideră ruginit, „nu mai catadicsesc să ne sărute mîna ca mai înainte" și îi „stropșesc urechile cu opinia publică". Auzi, opinia publică — exclamă indignat reacționarul — parcă eu am trebuință cu dînsa, cînd moșii și strămoșii mei au trăit foarte bine, făr-a ști ce soi de mîncare-i ea".

Astfel, prin transpunerea visului pe planurile realității, trecerea se face pe nesimțite și acțiunile lui Lunatescu par impuse de un pericol

concret, existent în juru-i. Dramaturgul, plecînd de la vis, nu face altceva decît să sublinieze starea de panică a unei lumi ce-şi simţea pămîntul fugîndu-i de sub picioare, dar care căuta prin orice mijloace să menţină situaţia convenabilă ei. Chemarea autorităţii îi prilejuieşte dramaturgului dezvăluirea unui alt aspect tipic lumii feudale, ca oricărei lumi bazate pe exploatare: legătura de interese, starea de subordonare a autorităţii faţă de pătura profitoare, deţinătoare de bunuri şi putere. Şătrarul Săbiuţă şi postelnicul Lunatescu sînt legaţi prin interese comune, aflîndu-se în raporturi care marchează faza de şubrezire pe care o cunoştea înalta boierime. Porunca postelnicului nu mai este suficientă, ea nu împinge la acţiune un „mădular" administrativ decît însoţită de promisiunea unui beneficiu. Şătrarul Săbiuţă, cu toată starea de subordonare, are conştiinţa slăbiciunii celor pe care este chemat să-i slujească. Pînă la promisiunea cinului şi funcţiei bănoase, Săbiuţă se arată cam prostănac, părînd a nu înţelege ceea ce îi spune boierul, pentru că nu voia să înţeleagă, de îndată însă ce aude cuvîntul magic „agă" îşi schimbă cu totul atitudinea.

Lunatescu şi Săbiuţă sînt cele mai interesante şi mai bine conturate personaje ale piesei; ele cresc din realităţi sociale precise şi reprezintă tipuri ale clasei din care fac parte. În special Lunatescu este conturat pe planuri multiple, dintre care frica obsedantă de adevăr şi dreptate socială şi imoralitatea pe care o lasă să se întrevadă „berbantlîcurile" sale ţintesc sublinierea dominantelor acestui personaj, întru totul reprezentativ pentru tagma exploatatorilor feudali aflaţi într-o stare tot mai pronunţată de descompunere morală şi materială.

Împotriva lumii lui Lunatescu, a lui Săbiuţă şi a Tarsiţei, autorul ia poziţie prin personaje ca Alecu sau Cati. Atacul cel mai ascuţit îl aduce însă momentul cînd acuzarea vine în numele şi se face în spiritul şi după formele pe care le-a îmbrăcat în artă revolta poporului. Prin jocul şi cîntecul păpuşilor, Alecsandri a acuzat atît de puternic şi de direct, încît cei care rezistaseră atacurilor îndreptate indirect împotriva lor prin Lunatescu n-au mai putut răbda. De aici încolo îl lăsăm să relateze chiar pe Alecsandri: „Personajul lui Tachi Lunatescu i-a supărat în acelaşi mod, cum poate supăra o oglindă pe un om urît la faţă şi defectuos la trup. Iar mai cu seamă scena păpuşilor din actul al III-lea a produs — SCANDAL prin următoarele pasagiuri:

Într-a păpuşilor ţară
La mulţi cinstea-i chiar de ceară
Cînd ruşvetul se iveşte
Pe loc cinstea se topeşte

Unii vrednici patrioţi
Dar mai vrednici patri-hoţi
Latră, urlă furios
Pîn-ce-apucă vre-un os.

În cea țară de păpuși
Tîlharii poartă mănuși
Și se jură pe dreptate
Că li-s mîinile curate.

În timp ce se recitau aceste versuri, un mare personaj, indignat, a ieșit din lojă și Aga, subindignat la rîndul său, a manifestat intenția de-a ordona închiderea cortinei și suspendarea reprezentației, însă... tot un însă... el, om prudent și nu prea tare de înger își domoli pornirea și se retrase rușinos ca șatrariul Săbiuță, în prezența zgomotului public. Cohorta bonjuriștilor se ridicase în picioare, decisă și amenințătoare, cerînd continuarea piesei și spectacolul se termină în aplauzele logilor și ale parterului... Opinia publică se afirmă cu triumf în ciuda simandicoșilor ruginiți care purtau mănuși"*. Mai sus sitatul critic, E. Filipescu, în *Albina românească* din 30 decembrie 1845, se face interpretul opiniei generale atunci cînd scrie că: „meritul piesei acesteia este, fără tăgăduire, însemnat, cuprinzîndu-se dintr-un șir de scene, de expresii spirituale și de satirice țintiri între care jocul păpușilor se deosebește arătîndu-se oarecare triste adevăruri".

Spectacolul, după cum se arată în *Albina românească* a fost așteptat cu mare nerăbdare și „numărul privitorilor atrași de reputația autorului, numai de micșurătatea teatrului nostru au putut a se mărgini". Acestui public, pe lîngă conținutul piesei, i-au adus „cea mai vie mulțumire... nemerita înșirare a scenelor, gustul cu care s-a ales locul pentru petrecerea lor, reprezentat prin frumoase decorații a turnului de Trii Erarhi și a sălii de bal-masché"[26]. Punerea în scenă îngrijită, precum și faptul că erau prezentate realități autohtone și locuri cunoscute au provocat o participare deosebită a publicului, care a fost literalmente cucerit de „naturaleța jocului" actorilor, și mai ales a lui T. Theodorini, N. Luchian și N. Teodoru. Astfel s-a dat „viață și un minut de răsuflare sărmanului nostru teatru național"[27], care pînă acum nu mai prilejuise un spectacol de asemenea ascuțime, desfășurat într-un cadru cunoscut spectatorilor și transmis printr-un cuceritor joc natural.

Sfatul tainic ținut a doua zi la curte avu drept rezultat înăsprirea cenzurii, care, sub mare pedeapsă, era oprită să mai lase a vedea lumina rampei „piesele atingătoare". Traducerea în fapt a hotărîrii luate în cadrul sfatului a revenit spătarului Simion Baldovici, căruia i s-au dat depline puteri de cenzor. Se părea că de-aici încolo glasul protestului nu va mai fi auzit, că teatrului românesc, care cîștigase un valoros atribut democratic în lupta politico-socială, îi va fi răpită această posibilitate. Fusese înăsprită cenzura, dar în fața cuceririlor determinate de avîntul general al epocii și realizate prin strădanii și credință în misiunea nobilă a creației literar-artistice, cenzura, oricît de acerbă, nu putea fi hotărîtoare.

Nu a dezarmat nici Alecsandri, cel care începuse lupta și dăduse primele mari realizări, nu vor dezarma nici scriitorii care abia acum se ridi-

* *Opere complete*, București, 1875, *loc. cit.*

cau pe tărîmul dramaturgiei originale. Operelor lui Alecsandri şi lucrărilor înaintaşilor li s-au adăugat cele ale lui Alecu Russo, Costache Caragiale, Costache Bălcescu, C. Negruzzi şi alţii, prin piesele cărora s-a definit perioada de afirmare a dramaturgiei româneşti pe planurile ei satirice. Pe măsură ce în luptă s-a întărit conştiinţa patriotică a creatorilor dramaturgi, au crescut şi s-au afirmat ca luptători înfăptuitorii operelor lor în spectacol, actorii cetăţeni, cei care, împotriva chiar a opreliştilor cenzurii, au dat glas pe scenă acuzaţiilor, au prezentat cu curaj pasajele interzise.

În 1847, Vasile Alecsandri a scris *Piatra din casă**, vodevil care, fără să ocolească mijloacele facile specifice speciei, urmăreşte şi prezentarea critică a unor obiceiuri şi relaţii nedrepte. Însuşi Alecsandri — într-o scrisoare către Ghica — îşi preciza principalul obiectiv. „Am compus în grabă un vodevil intitulat *Piatra din casă* — scrie el — cu scop de a combate tendinţa neomenoasă a unor părinţi de a considera pe fete ca nişte sarcini grele în familie, ca pietre în casă."

Un an mai tîrziu, în preajma declaşării acţiunii revoluţionare din Moldova, Alecsandri a scris *Nunta ţărănească*, piesă care aduce pe scenă obiceiuri populare legate de nuntă. Din păcate însă, nimic din frămîntările sociale caracteristice epocii nu apar aici, relaţiile dintre boieri şi ţărani sînt prezentate în mod idilic, prin prisma greşită a lui Alecsandri, ca şi a altor fruntaşi ai mişcării revoluţionare din Moldova.

PIESELE LUI ALECU RUSSO

La 25 februarie 1846, în plin regim de suspiciune şi cenzură feudală, pe scena teatrului din Iaşi s-au auzit vorbe ca acestea:

De la Dunăre-n Carpaţi
Suge ţara guleraţi.

sau:

Din Focşani la Dorohoi
Ţara-i plină de ciocoi . . . ,

spuse de actori ca Luchian, Teodoru sau Theodorini, interpreţi ai rolurilor din piesa lui Alecu Russo *Jignicerul Vadră* sau *Provincialul la Teatrul Naţional.*

Cenzorul, care înlăturase pasajele cele mai importante ale piesei, nu prevăzuse conştiinţa cetăţenească patriotică fără putinţa de a fi cenzurată. El nu-şi dăduse seama că se formaseră artişti cetăţeni care, deşi aveau certitudinea represaliilor, s-au arătat gata să intre în luptă. Aceştia, în preajma lui 1848, au luat atitudine prin piesele jucate, au luptat în timpul revoluţiei şi mai tîrziu, ca şi acum, în alte mari momente de

* *Teatru*, Vol. I. (Comedii), E.P.L., 1961, pp. 86—125.

importanţă naţională ale acestui secol, au căutat să slujească idealuri nobile, să stimuleze energii şi să susţină elanuri.

Conştient că trăieşte într-un timp de mari prefaceri, că activitatea lui stă mărturie la „o epocă în care duhul omenesc se dezveleşte", Russo a înţeles să-şi supună acţiunile unui scop înalt, care să-i dea în societate valoarea unei prezenţe vii, iar activităţii sale finalitatea necesară epocii. Prin teatru, el a năzuit, după cum lasă mărturie în *Albina românească* (Nr. 6, 1846), la „îmbunătăţirea năravurilor şi educaţia obştească", a învăţat de la noul public „că este mai de folos a se giuca pe scena naţională obiceiurile, năravurile ştiute în limba noastră" şi s-a mîndrit că prin operele sale a încercat să o facă. Din nenorocire, piesa lui Russo nu s-a păstrat; informaţiile existente în legătură cu ea se reduc la unele relatări care aparţin autorului şi la actele domneşti menite să reprime acţiunea „răzvrătitoare" a autorului şi actorilor.

Alecu Russo a scris despre *Jignicerul Vadră* în schiţa memorialistică intitulată *Soveja* şi a arătat că în piesă era vorba de viaţa, cîntecele şi obiceiurile unor haiduci moldoveni şi că lucrarea constituia o critică la adresa dramelor lacrimogene care împînziseră teatrul românesc în acele vremuri. Din piesă cenzura înlăturase aproape o treime; la spectacol însă, actorii au redat-o în întregime şi *Jignicerul Vadră* a fost atît de „atingătoare" încît reprezentarea ei pe scenă a atras surghiunirea autorului şi actorilor. Iată — reprodus de T. T. Burada, ofisul domnesc, din 26 februarie 1846, prin care se comunică ispravnicului de ţinut: „Fiindcă unii din actorii Teatrului Naţional şi anume: N. Teodoru, T. Theodorini şi N. Luchian s-au abătut de la datoriile prescrise însărcinării lor, rostind pe scena teatrului frazuri oprite de către cenzură pricinuitoare de scandaluri şi tulburarea liniştii obşteşti, *împotriva menirii acestui aşezămînt care este spre ţel cu totul moralicesc (s.n.)*, noi nu am putut trece cu vederea o asemenea obraznică urmare. Deci hotărînd a se închide spre pocăire şi înfrînare în mănăstirea Caşinului din cuprinsul acelui ţinut, Noi poruncim D-tale ca îndată ce se vor sosi pomenitele feţe, însuşi şi întovărăşite de pază la locul însemnat unde încredinţîndu-i Egumenului monastirii să pui la cale de a-i ţine cu cea mai aproape priveghere şi strîmtorime de post şi rugăciune în toată vremea cît vor afla acolo, regularisind totodată ca nu numai ieşirea lor din cuprinsul monastirii să fie cu desăvîrşire oprită, dar nici să fie slobozi a corespundui sau a se întîlni cu nimene, iar după ce vei aşeza aceste prin înţelegere cu Egumenul apoi vei rîndui a sta pentru toată vremea ţinerei numitelor feţe la monastire doi vrednici şi deştepţi slujitori spre pază, poruncindu-le sub aspră răspundere a fi cu neadormită şi deaproape priveghere, avînd însuţi D-ta îngrijire de a te încredinţa din vreme în vreme dacă aceste de Noi orînduite se păzesc cu stricteţe"[28]. Iar în ce priveşte pe Russo: „Să se închidă ca un răzvrătitor al orînduirii publice din ţara sa; să se privegheze şi noaptea de către doi jandarmi destoinici şi nemitarnici, să se ţie la cea mai aspră oprială, fără a i se da de scris sau a primi el scrisori, şi a se aşeza pe hrană de fasole şi pe canon de rugăciuni spre a-şi veni la pocăinţă şi la ispăşirea păcatelor".

Scanned with OKEN Scanner

Russo, în *Soveja,* redă scena în care unul din reprezentanţii autorităţii îi cere socoteală pentru piesa pe care a scris-o: „Domnule, d-ta vrei să răscoleşti ţara?“ „Dumneata ai scris o bucată care atacă orînduiala publică şi întocmirea ţării. Vrasăzică d-voastră, d-lor, nu voiţi să vă astîmpăraţi!“

Din toate acestea reiese că piesa avea caracter puternic protestatar; faptul că atît autorul cît şi actorii au fost pedepsiţi dovedeşte că lucrarea lui Russo a avut un mare răsunet acum mai bine de un secol şi că era în spiritul de luptă împotriva rînduielilor feudale, propriu celor mai valoroase opere literare româneşti din acea vreme.

Piesa intitulată *Băcălia ambiţioasă,* asemănătoare în unele planuri ale tematicii cu *Comodia vremii* sau cu *Iorgu de la Sadagura,* este printre primele care pătrund în probleme ale burgheziei, stabilind concepţii şi poziţii şi o dată cu ele eroi de diferite tipuri. Nici *Băcălia ambiţioasă* nu s-a păstrat, totuşi i se cunoaşte conţinutul în linii mari. Zoiţa, fiica unui mătăsar (bacal), vrea cu orice preţ să pătrundă în societatea înaltă şi cade pe mîna unui cuconaş numit Sarmală. Zoiţa crede în sinceritatea amorului pe care i-l declară Sarmală, dar descoperirea unei scrisori arată că el ţintea averea pe care urma s-o primească o dată cu căsătoria şi care i-ar fi refăcut finanţele ruinate.

Despre cele de mai înainte ştim doar din referinţe, cum se găsesc într-o polemică între Alecu Russo şi D. Gusti. În *Albina Românească* din 17 ianuarie 1846, critica lui D. Gusti se referă la spectacolul, din seara lui 11 ianuarie, cu *Băcălia ambiţioasă.* Privitor la piesă, criticul aduce autorului o serie de învinuiri care încep chiar de la titlu. „Titlul acestei piese — scrie el — după cum prin jocul ei s-a arătat cu dreptul, ar trebui schimbat în *Băcăliţa ambiţioasă,* căci ambiţia nu este nici decum patima care se însuşeşte lucrurilor dară fiinţelor celor mai sensibile“.

Alecu Russo îi răspunde prin articolul *Critica criticii,* publicat în *Albina* din 14 februarie 1846, şi arată că *Băcălia ambiţioasă* n-a urmărit să fixeze o anumită persoană, ci a căutat să generalizeze fenomenul şi să realizeze astfel un tip, deoarece Zoiţa (în gîndul autorului) „este o fiinţă care s-a aruncat afară din sfera ei prin ambiţia ce are a fi cucoană, fără a cumpăni acea ambiţie cu tactul ce este de trebuinţă oricărui om spre a nu fi obiect de rîs cînd aleargă după un ţel“. Russo insistă asupra acestui aspect critic şi sfîrşitul piesei îl socoteşte învăţătură pentru toate fetele de felul Zoiţei. Sarmală întruchipează lumea care rîde, îşi bate joc şi profită de pe urma unor oameni de felul Băcăliei, orbiţi de dorinţa de a pătrunde în „lumea de sus“. Alecu Russo consideră că aducerea pe scenă a Bacalului, personaj care prin gîndurile şi seriozitatea sa îi depăşeşte pe toţi ceilalţi şi arată cum trebuie să fie omul în realitate, constituie critica celor două personaje: Zoiţa şi Sarmală. Bacalul este caracterizat printr-o adîncime de judecată specifică, zice Russo, tuturor celor de felul lui. Prin toate acestea, scriitorul dovedeşte o remarcabilă putere de înţelegere a unor situaţii proprii epocii.

Scanned with OKEN Scanner

Tot D. Gusti, în articolul din *Albina,* îi aduce învinuirea de a fi întrebuinţat o limbă prea familiară. În răspuns, Alecu Russo se arată mîndru că limba piesei a fost înţeleasă de toţi spectatorii „pînă la o iotă". Avea dreptate să sublinieze o astfel de realizare cînd majoritatea pieselor jucate în acel timp, traduceri sau prelucrări, erau „tălmăcite într-o limbă păsărom ânească, care n-o înţelege nici publicul, nici actorul, nici chiar tălmăcitorul". La acuzaţia că are un stil prea familiar, dramaturgul precizează datoria limbii literare de a exprima condiţia socială a omului. Limba este un mijloc principal de caracterizare a personajului şi, în consecinţă, scriitorul nu poate pune un bacal să vorbească într-o limbă academică — „bacalii (*nu*) vorbesc ca profesorii de la Academie".

În anii aceluiaşi deceniu se vor aduna creaţiile lui Alecsandri şi Russo, ale lui Costache Caragiale şi C. Bălăcescu, C. Negruzzi sau Matei Millo. Alături de ei s-au străduit cu bunăvoinţă şi oameni ale căror lucrări n-au putut rezista verificării timpului, care au scris cu mai puţină înzestrare artistică, dar mînaţi de aceleaşi nobile sentimente şi idei.

O BUNĂ EDUCAŢIE
de C. Bălăcescu

Jucată în 1845 în Bucureşti, comedia în trei acte intitulată *O bună educaţie** de C. Bălăcescu, după ce a cunoscut preţuirea contemporanilor şi a marcat un moment interesant în dezvoltarea dramaturgiei româneşti, a fost repede dată uitării şi, în afară de aprecierea arătată lucrării de marele Eminescu, cercetători care să se fi ocupat cu interes de ea nu prea întîlnim.

S-a remarcat adeseori că, din rîndul păturilor mijlocii, femeile erau cele mai accesibile infiltrării moravurilor protipendadei; ele erau gata să maimuţărească lumea de sus, mai puţin conştiente de adevăratele lor interese şi ale lumii din care făceau parte. Elenca, Luxandra, Gahiţa din piesele cunoscute, Mândica din *O soaré la mahala* de Costache Caragiale, Ancuţa, Ilenuţa din *Îngîmfata plăpumăreasă* a aceluiaşi Caragiale, Zoiţa din *Băcălia ambiţioasă* probează cele spuse. Există totuşi o femeie care face opinie separată, care ştie ce vrea şi are curajul afirmării deschise a sentimentelor sale, nu ţine seama de prejudecăţi şi de gura lumii, are personalitate bine definită şi remarcabilă capacitate de a acţiona. Aceasta este Eliza, eroina principală a comediei *O bună educaţie,* tînără caracterizată prin trăsături care pot să pară surprinzătoare, dar care sînt de fapt explicabile şi firesti. Bălăcescu subliniază că toate acestea nu sînt rezultatul unei exaltări, ci o poziţie statornică a Elizei, pe care o susţine în orice situaţie.

* În *Primii noştri dramaturgi, op. cit.,* pp. 91—144.

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgul realizează prin Eliza un caracter dramatic de natură să trezească interesul spectatorului și încuviințarea faptelor săvîrșite de personaj. Firesc, se naște întrebarea de unde provin înflăcărarea, sinceritatea, luciditatea și consecvența, de unde curajul de a acționa hotărît, conform unor înalte și firești principii, adică tot ceea ce este de admirat la Eliza? Tocmai de la „buna educație" primită, de la cultura care i-a luminat mintea și a ajutat-o să fie un adevărat om. Este cea mai importantă observație a lui Bălăcescu, ceea ce dă în primul rînd valoarea piesei. Nu are importanță în mod deosebit faptul că el ridiculizează și romanțiozitatea sau artificiozitățile de limbaj, rezultat tot al acestei „bune educații". Costache Bălăcescu nu și-a intitulat piesa *O bună educație* cu gîndul să ridiculizeze în general educația, ci tocmai pentru a-i sublinia valoarea.

În rest, Costache Bălăcescu își construiește comedia după scheme în circulație pe atunci, ceea ce face să pară mai curînd o prelucrare în care este vorba despre o tînără îndrăgostită (Eliza) de un nu mai puțin tînăr și atrăgător fost militar (Galantescu), dar căreia tatăl (Briganovici) i-a destinat de mire pe un bătrîior prezident de tribunal (Măzărescu). În piesă mai apar servitorii și un reprezentant al stăpînirii care-i aduce pe Eliza și Galantescu dintr-o escapadă. Totul se sfîrșește cu bine, căci Măzărescu descoperă în rival pe propriul său copil, despre care nu mai știa nimic de foarte multă vreme.

Intriga și desfășurarea ei sînt destul de comune și le mai întîlnim la multe alte piese. Conflictul se înnoadă, cum este și firesc, între cele două tabere, dezvoltîndu-se destul de greoi, pentru că scriitorul introduce ample monoloage explicative și frînează dezvoltarea acțiunii prin lungimi inutile. Construcția piesei lasă de dorit sub aspectul concentrării și al conciziei expresiei, ceea ce are ca efect lipsa de dinamism și tensiune. În caracterizarea personajelor modul dramatic este de multe ori acoperit de avalanșe de cuvinte care fac să fie destul de greu de reținut natura personajului. În reliefarea comicului, dramaturgul are în vedere mai ales efectele ce se pot naște din deformările profesionale.

Prin Hristofor Briganovici, tatăl Elizei, Bălăcescu aduce figura unui vechi negustor, mai bine-zis a unui „boier-negustor", căruia îi place să se audă interpelat cu titlul de boier. Neguțătoria, afacerile de amploare făcute cu Indiile, Bagdadul, China sau America i-au dat stabilitate materială, greutate și renume. Hristofor face parte din burghezia foarte avută care-și trimite copiii la școală, caută să-și păstreze și să-și întărească pozițiile cucerite. De aceea, Briganovici socotea că fiică-sa nu-și înțelege interesul, dar tocmai această poziție față de „interesul" strîmt al tatălui ei dă valoare critică Elizei. Femeile care nu înțelegeau și acționau împotriva intereselor unei lumi în ascensiune erau condamnabile, dar cu totul alta este situația cînd un personaj acționează împotriva aspectelor retrograde întîlnite în lumea căreia îi aparține.

O serie de observații juste asupra realității, posibilitatea de a reține și prezenta personaje așa cum sînt Eliza, Briganovici sau Măzărescu demonstrează calități ale dramaturgului și ale piesei. De asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

se cuvine remarcat umorul cu care Bălăcescu atrage atenţia şi asupra efectelor ridicole ale educaţiei la modă din acea vreme, evidentă în pozele romanţioase şi în expresiile franţuzite întrebuinţate.

ALTE LUCRĂRI DRAMATICE DIN DECENIUL AL CINCILEA

Cu toate că datează din anii 1839—1840 şi că este departe de a avea vreo valoare artistică, trebuie semnalată existenţa unei piese intitulate pe scurt *Voiajul din Podul Mogoşoaia...*, încercarea vulgară a defăimare a lui Ion Cîmpineanu, ca şi a întregii mişcări progresiste a vremii, expresie ideologică a cercurilor retrograde.

Scrisă în 1843 şi publicată la Buda în 1844, piesa intitulată *Preambul hronico-istoricesc cu numele Şincai şi Samuil Clain în Cîmpi Elysului* aparţine profesorului arădan Alexandru Gavra şi constituie rezultatul unei pozitive intenţii educative. Într-un mod destul de puţin accesibil din punct de vedere dramatic, piesa urmăreşte obiective patriotice, naţionale, aminteşte originea latină a românilor, subliniază rolul culturii şi dezavuează pe cei care se ruşinează „a se mărturisi români".

Acţiunea, greu de urmărit, se desfăşoară cînd în Transilvania, cînd în Moldova, în Olimp şi în împărăţia „de desubt", unde se află, ca „umbre", corifeii Şcolii ardelene, şi alte personaje. Piesa cere mare desfăşurare de forţe, este spectaculoasă prin excelenţă şi se încheie cu o apoteoză însoţită de focuri bengale, cu Joe şi 12 zei pe tronuri, cu muze, cărturari transilvăneni, cronicari şi domni moldoveni etc. În ciuda tuturor acestor complicaţii, din lucrarea lui Gavra se desprind cîteva idei cu caracter patriotic naţional, deosebit de preţioase. Autorul îi elogiază pe cei ce s-au străduit pentru afirmarea naţională pe calea culturii şi în primul rînd pe Şincai şi Clain, are conştiinţa unităţii naţionale şi perspectiva unirii Ţărilor Române.

În zilele cînd în Ţara Românească revoluţia era biruitoare, în atmosfera de entuziasm specific, teatrul nostru a înscris acţiuni meritorii, printre care şi reprezentarea piesei *Două sute de galbeni* sau *Păhărnicia de trei zile**, comedie în două acte de I. Dumitrescu-Movileanu.

Singura lucrare dramatică, de care se ştie pînă acum, creată în zilele revoluţiei este o comedie scrisă cu destulă înzestrare şi mai ales cu pasiune, de un dramaturg care mai tîrziu nu va ocoli nici calea dramei istorice. Ion Dumitrescu este autorul piesei *Badea Deftereu* sau *Voi să fiu actor la Iaşi* (1849), apreciată cu multă bunăvoinţă de N. Iorga, care o considera: „printre cele mai bune lucrări de observaţie ce s-au scris în româneşte". Dumitrescu scrie şi *O toaletă neisprăvită*, de asemenea

* Bucureşti, Tipografia colegiului Sf. Sava, 1848.

Scanned with OKEN Scanner

comedie; tot el este autorul piesei *Logofătul satului,* al „dramei vodevile" *Radu Calomfirescu* şi al romanului *Radu Buzescu.*

Piesa *Două sute de galbeni* sau *Păhărnicia de trei zile* are meritul că a adus pe scenă un tablou al acestei perioade şi că a sesizat o serie de aspecte specifice momentului. În spiritul progresist al epocii, autorul a surprins vicii şi tipuri retrograde şi a dezbătut probleme de cea mai stringentă actualitate. Prin personaje reprezentative cum sînt Alecu Melcescu, proprietar de moşie, Mărgărit Lintescu, subcîrmuitorul plăşii, Şerban Troscot, boier de sistemă veche, sătenii Chivu, Lefter, Maxim etc., se precizează adeziunea la revoluţie a unor pături sociale, poziţia duplicitară sau de netă împotrivire reacţionară a altora.

Piesa conţine pasaje acuzatoare ca cel pe care îl reproducem mai jos, puţin izbutite dramatic, dar de un efect uşor de închipuit în faţa publicului Bucureştiului revoluţionar.

CHIVU: D-apoi cum?... Socoteşti dumneata că ei au vre-o teamă de Dumnezeu?... Munceşti tu zi şi noapte, te arde soarele, te bate vînturile, te plouă, te... munceşti de le dai lor şi tot geaba, că nu cunosc.

MAXIM: Oh, bine zici tu, fătul meu!... Ăştia pe cari-i hrănim şi-i ţinem din sudoarea noastră, le dăm tot binele atît încît i-au făcut să uite şi pe Dumnezeu... ăştia zic, pe noi nu ne socoteşte întru nimic.

CHIVU: He! D-apoi asta acu o ştii dumneata?... Ei, măre, te are, ştii, ca pe nişte dobitoace pe care le scoate de la un jug şi la pune la altul fără nici temere sau frică de Dumnezei!...

MAXIM: Ei cît merge, tot mai rău! Strîmbătăţile se măresc iar nu mai scad; a născocit cîte o mie şi unu de şiretlicuri ca să te despoaie ziua-n amiaza mare (...) Oh!... Oare Dumnezeu n-o fi văzut din cer toate astea? Oare lăcrimile, ţipetele noastre şi ale copiilor noştri nu vor fi ajuns pînă la dînsul?... etc. etc.

CHIVU: Moş Maxime, răutăţile astea nu ne vin de la Dumnezeu, ci de la oameni... De la cei de o lege cu tine care nu se socoteşte că eşti fratele lor, după cum ne spune moş popa totdeauna la biserică.

MAXIM: Aş, ce-ai găsit? Nu vezi tu, mă, că ei vor să le stai tot cu capul gol înaintea lor; că cică ei îs ciocoi şi tu român, de, de,... Dracu le-a mai scos şi ciocoiile astea.

CHIVU: Dracu? Ba ei dintre ei... mai decît ei!...[29]

Ion Dumitrescu satirizează reacţionari de felul lui Troscot, retrograzi ca bătrîna Melcescu, demagogi ridicoli cum este Alecu Melcescu. Pentru toate acestea autorul a avut de dat socoteala amintitei comisii, unde a fost acuzat de Halepliu ca autor al „piesei satirei în contra prinţului".

Prin lucrările sale şi mai ales prin atît de prompta *Păhărnicie de trei zile*, Ion Dumitrescu ocupă în literatura noastră dramatică de început un loc important.

OPERETA «BABA HÎRCA»
de Matei Millo

Maturizarea talentului dramatic al lui Millo s-a înfăptuit mai tîrziu cu aproape 15 ani de la data primelor încercări, adică începînd de la 1848. În acest an el scrie libretul la *Baba Hîrca**, operetă-comedie în două acte şi trei tablouri, cu muzica de Al. Flechtenmacher.

Lăsînd la o parte intriga destul de încurcată, comedia — operetă *Baba Hîrca* trăieşte prin povestea de dragoste dintre Vlad şi Viorica, prin obiceiurile şi atmosfera naţională care se degajă din ea, în ciuda „vrăjitoriilor" Hîrcăi şi ale lui Chiosa. O poveste de dragoste încheiată fericit, o nuntă cu obiceiuri pămîntene, cu cîntece în care textul lui Millo era susţinut de muzica pe motive naţionale a lui Flechtenmacher. *Baba Hîrca* reprezintă o comedie-operetă în care, asemenea modului folcloric, supranaturalul este adus la proporţiile realităţii, pus să se întîlnească cu oameni reali şi depăşit de aceştia prin inteligenţă sau pricepere. Supranaturalul este luat în zeflemea, acţiunile Babei Hîrca lasă permanent să se întrevadă zîmbetul ascuţit al autorului, care impune cititorului sau spectatorului o atitudine asemănătoare.

Matei Millo introduce în libretul operei sale elemente critice la adresa lumii vizate de Hîrca prin arii ca cea de mai jos:

Cu capela cea drăcească
Şi cu şalul tîrîind,
Stîlcind biata franţuzească,
Şi din şolduri tot foind!
A! Bonjour, bonjour, ma bel
Coma, coma, vu portez;
La cadril, cadril franţez!

Prin Viorica, Millo elogiază viaţa de la ţară şi pe ţărani, dar totodată nu se poate feri de idilism, adevărat rău al epocii în literatură, ca şi în alte genuri de creaţie, la noi sau în alte ţări. Boierul Vlad nu vrea „nobleţă, averi, mărire", ci pe Viorica, frumoasa ţărancă sărmană cu care se şi însoară.

În realizarea comicului şi a efectului teatral, Millo, ca un bun cunoscător al scenei, şi-a luat deplină libertate şi în faţa spectatorilor se deschid trunchiuri de copaci, ies drăcuşori, săgetează amoraşi, încremenesc unele personaje. Şi chiar dacă efectul în sine şi comicul sînt cu

* În *Primii noştri dramaturgi, op. cit.*, pp. 371—414.

insistență urmărite de scriitor, faptul nu este supărător la această lucrare în care domină optimismul și veselia.

Orice operă destinată teatrului se realizează pe scenă, acolo trăiește cu adevărat, dar *Baba Hîrca* are nevoie de scenă îndeosebi, și mai ales de interpreți de talia celor de la premieră: M. Millo, T. Theodorini, N. Teodoru, N. Luchian, Niny Valery, Gabriela Negroni. După ce face remarca justă că „Piesa nu se înseamnă prin țesătura intrigei, ce prin tablouanele pitorești, copiete după natură, prin costumările naționale . . ., *Albina Românească* (din 27 ianuarie 1849) se ocupă de interpretare în spectacolul din 26 decembrie 1848. Cronicarul remarcă realizarea deosebită a personajului titular jucat „de însuși D. Autorul" care „au fost non plus ultra . . . atît prin naturalețea caracterului, cum și prin magica prefacere din un, în alt personaj, atît de repede încît nici adevărata Hîrchina nu putea face mai bine asemenea operații". Dintre ceilalți interpreți s-au bucurat de multă apreciere Theodor Theodorini, care în Chiosa „gioacă minunat și dănțuiește bine", și Gabriela Negroni, interpreta Vioricăi,

Trebuie subliniat faptul că din ce în ce mai des la piesele naționale se remarcă jocul natural al actorilor. Este un proces explicabil și în același timp una din principalele contribuții ale dramaturgiei românești în propășirea teatrului nostru pe calea interpretării veridice.

După cîte arată T. Burada în *Istoria teatrului în Moldova* (vol. II, p. 35): „Reprezentarea operetei *Baba Hîrca,* piesă în două acte de M. Millo, avu succes nemaipomenit, și cu drept cuvînt se poate numi cea dintîi operetă românească. Punerea în scenă a fost făcută cu cea mai mare îngrijire ca să corespundă cu subiectul piesei. Carul cu drușstele miresei, era împodobit cu lăicere cînd a intrat în scenă și era tras de boi cu coarnele poleite avînd în vîrful lor lumînări de ceară galbenă aprinse, precum și testemele ca la nuntă, neveste cu ștergare albe, cu fote și catrințe frumoase, cusute cu fluturi, flăcăi pe lîngă car chiuind și descărcînd focuri de pistoale. Lăutarii cu scripci și cobze printre care și Hîrca cu dairaua și Chiosa cu scripca . . . Tabloul de la finele actului al doilea întocmit cu mult gust a fost sublim. Muzica făcută de A. Flechtenmacher, capelmaistrul orchestrei Teatrului Moldovenesc, este încîntătoare și adevărat românească".

În legătură cu muzica, și *Albina românească* arăta la 27 ianuarie 1849: „Muzica de D. Flechtenmacher aranjată era națională și bine aleasă", foarte potrivită, și rezultatul a fost că multe dintre melodiile operetei au devenit populare și au început a fi fredonate chiar după primul spectacol.

Relatările de mai sus demonstrează încă o dată că dramaturgia românească prilejuia nu numai interpretări veridice, dar și montări corespunzătoare. Prinții spanioli sau palatele din Grenada erau mult mai greu de realizat decît chipul lui Lascu sau casa Vioricăi.

Alte lucrări dramatice vor concretiza activitatea dusă pe tărîmul dramaturgiei de Matei Millo. Printre ele sînt: *Apele de la Văcărești,* comedie vodevil în trei acte, *Jianu, căpitan de haiduci, Chirița la expo-*

Scanned with OKEN Scanner

ziția de la Viena, poveste umoristică cu cîntece, și altele. Ele nu mai aparțin însă perioadei începuturilor și afirmării dramaturgiei noastre; *Apele de la Văcărești,* de exemplu, a fost jucată la 19 noiembrie 1872.

COMEDIILE LUI COSTACHE NEGRUZZI

Negruzii considera teatrul drept școală de moral și adevăr, „o oglindă" în care scriitorul „înfruntează pe cel rău"[30], și, chiar dacă în activitatea sa scriitoricească nu dramaturgia ocupă locul principal, preocuparea lui pentru genul dramatic demonstrează încă o dată importanța acordată teatrului de cei mai valoroși oameni de cultură ai vremii.

Înainte de a deveni dramaturg „național", adică înainte de anii 1849—1851, Negruzzi realizase cîteva traduceri care îmbogățiseră repertoriul teatrelor noastre cu lucrări de valoare recunoscută, semnificative și utile luptei duse prin teatru. Așa, de exemplu, înaintea dramei *Marie Tudor* a lui Hugo, tradusă de Negruzzi în 1837, exista încă din 1835 „tradusă și tipărită" tot de el *Treizeci de ani sau viața unui jucător de cărți* — melodramă în trei zile, aleasă tocmai pentru conținutul ei moralizator. Acestora le urmează *Angelo* de V. Hugo, scene din *Femeile savante* de Molière ș.a. Activitatea de traducător l-a ajutat să cîștige experiență, mai ales în replici, caracterizate în lucrările dramatice originale ale scriitorului prin vioiciune și concizie. Activitatea de traducător l-a dus la convingerea că limba întrebuințată într-o operă literară nu poate fi decît cea populară, astfel că „zicerile" operelor dramatice ale lui Negruzzi „sînt de acolo de unde este toată limba noastră". Străinismele sînt întrebuințate cu intenții vădit satirice, așa cum este cazul în *Muza de la Burdujăni,* ea însăși prelucrare și localizare atît de reușită încît poate fi considerată în bună măsură originală.

Dramaturgul Negruzzi a lăsat lucrări de proporții modeste, dintre care merită subliniate *Cîrlanii* sau *Doi țărani și cinci cîrlani,* vodevil național (1849), și *Muza de la Burdujăni,* farsă într-un act (1851).

Aducînd pe scenă în 1849 prin *Cîrlanii** personaje din rîndul țărănimii, dramaturgul înfăptuiește o acțiune remarcabilă, cu toate limitele îndrăznelii pe care și-a luat-o. În orice caz, nu era lipsită de semnificație prezența pe scena teatrului din Iași a unor țărani după un an de la mișcarea revoluționară moldoveană care eșuase atît de repede și din cauză că țărănimea nu fusese ridicată alături de obiectivele revoluționarilor. Nici el însă nu a putut scăpa de nuanța idilică, specifică multor încercări literare și artistice din acel timp care aduceau pe scenă țărani; la Negruzzi este totuși un idilism mai moderat.

Lucrarea are valoare și prin dorința dramaturgului de a sublinia calitățile femeilor simple, fapt pentru care își alege ca personaje edifica-

* In *Primii noștri dramaturgi, op. cit.,* pp. 457—478.

toare două ţărănci: pe Domnica, soţia lui Miron, şi Voichiţa, nevasta lui Terinte. În faţa acestor femei se frîng asalturile amoroase ale feciorului de boier, Lionescu; ele exploatează ridicolul situaţiei acestui fluturaş de salon, ameţit de frumuseţea cîmpenească şi dominat de conştiinţa că lui totul îi este permis. Departe de a fi o acţiune protestatară, *Doi ţărani şi cinci cîrlani* este lucrarea unui om care pare a căuta să-şi apropie cu încetul şi să înţeleagă o lume ce nu mai poate fi ignorată.

Desfăşurarea piesei lui Negruzzi este specifică de vodevil, intervenţiile din clopotniţa unde stau ascunşi cei doi bărbaţi, „plecaţi în oraş" să încerce fidelitatea nevestelor, sînt de natură să stîrnească rîsul chiar în afară de conţinutul replicilor, la fel ca şi palmele pe care le primesc ca antidot geloziei nefundate. Negruzzi a introdus în piesă şi cuplete menite să sublinieze anumite momente satirice sau lirice, pasaje, care la vremea lor s-au bucurat de succes. Merită să fie remarcată limba, care dă vodevilului *Cîrlanii* o savoare deosebită, este clară şi frumoasă, cu un lexic bogat şi autentic. Negruzzi aduce pe primul plan al preocupărilor sale personaje de factură nouă şi ajută la debarasarea de limba aceea greoaie, încărcată cu franţuzisme şi grecisme, de care, la un moment dat, începuse să se facă abuz. Limba vodevilului lui Negruzzi este curgătoare, un element adecvat conţinutului care este uşor şi amuzant, potrivit unei „şăgi", cum îşi consideră autorul lucrarea, menită — tot după vorba lui — să facă „plăcere".

În *Muza de la Burdujăni**, localizare efectuată cu multă originalitate, sînt mai cu seamă satirizate diversele curente care puteau îndepărta limba română de la adevărata ei sursă şi ar fi putut-o dezmembra şi compromite în jargoane ridicole. Este ridiculizată tendinţa de italienizare: „Dacă va fi cu *volia* dumitale să te iau de *spoza*" şi este atacat ridicalul „ciunism":

Azi cu o petiţiune (s.n.)
M-adresai către Amor,
Şi-l rugai cu-ncordăciune,
Să astîmpere al meu dor;
De-a mea tristă jurăciune
Te îndură, zeu de foc!
De nu vrei protestăciune
Să întind în orice loc.

Personajul principal, conturat pe planuri multiple, *Muza*, aflată mereu în aşteptarea unui amor tînăr şi înfocat, a fost apreciat de interpreţi. În piesă actorii găseau posibilităţi largi de afirmare a calităţilor lor artistice, atît în interpretarea Muzei cît şi a rolului actorului Theodorini. Fără îndoială că a fost apreciată şi pentru conţinutul satiric, care făcea lucrarea să aibă deosebit ecou în rîndul publicului. Intenţiile satirice ale lui Negruzzi împotriva preţiozităţii, străinomaniei şi elanu-

* *Ibidem*, pp. 483—507.

11.

Costache Caragiale

FORMAREA ŞI AFIRMAREA

Figură proeminentă a teatrului nostru din prima jumătate a veacului trecut, Costache Caragiale, creator cu preocupări multilaterale şi realizări importante pe diverse planuri de activitate, este reprezentativ pentru acele timpuri. El nu s-a afirmat numai ca actor, a fost organizator şi director de teatru, regizor şi autor dramatic, profesor şi chiar istoriograf, într-un cuvînt un animator. Multiplele calităţi enumerate dau relief personalităţii, dar cîştigă deplina valoare şi eficacitate prin atributul cetăţenesc pe care fostul elev al *Filarmonicii* îl conferea fiecăreia din ele, servindu-şi poporul într-o epocă de prefaceri şi lupte.

Născut în anii dinaintea răscoalei de la 1821 (probabil 1815 sau 1816), Costache Caragiale şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa în atmosfera de acute contradicţii, frămîntări şi relative schimbări ce au caracterizat deceniul al treilea din secolul trecut. Dintr-o familie destul de puţin avută, Costache a fost dat la şcoală cu gîndul că în felul acesta va avea parte de o viaţă mai bună. A fost şi n-a fost aşa, pentru că pe atunci tinerilor de origină modestă care se îndreptau către învăţătură nu li se deschideau prea mari perspective; funcţiile principale erau rezervate feciorilor de boieri, iar în celelalte erau preferate tot odraslele boiereşti, chiar dacă nu ştiau mai mult decît să se iscălească.

Planurile şi speranţele i-au fost frînate brutal de nedreptatea orînduirii feudale, care oferea unui tînăr cu pregătirea şi capacitatea sa doar putinţa de a deveni, printr-o favoare care presupunea recunoştinţa sa veşnică pentru mărinimie, fecior (valet) al unuia dintre boierii timpului. Această „întîlnire“ marchează o nouă etapă în viaţa lui Caragiale, aceea a maturizării, care s-a făcut sub semnul revoltei. În faptul amintit se află germenele urii împotriva lumii feudale, manifestată de artistul cetăţean, care a văzut în luptă o „misie“. De aici trebuie să pornim pentru a cunoaşte încă multe alte aspecte ale vieţii sale şi a

Scanned with OKEN Scanner

înţeles pasiunea cu care a creat ca dramaturg sau actor figuri pilduitoare sau ascuţimea cu care a demascat tipuri reprezentative de împilatori.

A doua „întîlnire" a tînărului Caragiale a fost cu *Şcoala Filarmonicii.* Principiile înaintate de care erau conduşi iniţiatorii societăţii şi conducătorii şcolii, caracterul democratic al instituţiei, înalta ei menire şi spiritul cursurilor, rezultatele evidente încă din primul an de învăţămînt erau făcute să stimuleze şi să atragă. Să nu-l fi chemat spre *Filarmonica* şi lupta declarată dusă de conducătorii săi pentru apărarea demnităţii, atît de brutal jignită la tînărul Caragiale?

Chemarea, care în scurtă vreme avea să devină patimă, a făcut din ultimul venit printre elevii şcolii artistul cel mai „împătimit" de teatru şi actorul cel mai valoros din prima jumătate a secolului trecut. Spre a fi admis, un viitor actor trebuia să corespundă în primul rînd printr-o înfăţişare plăcută, printr-un glas sonor, să fie vioi şi inteligent, să aibă putere în vibrare sufletească, calităţi fizice şi psihice. Aceste calităţi nu i-au lipsit şi tînărul Caragiale a fost primit printre şcolarii şi actorii *Filarmonicii* în anul 1835.

Scurt timp după intrarea sa în rîndul elevilor, *Gazeta Teatrului Naţional* consemna debutul promiţător al noului şcolar în *Alzira* de Voltaire, într-un rol care nu era de mare întindere, dar cerea actorului temperament, putinţă de a se concentra şi de a emoţiona publicul. El a înscris atunci primul său succes public, fiindu-i remarcate calităţile: „Vorba sonoră, dicţia curată şi gesturile serioase şi clasice". A impresionat probabil şi puterea sa deosebită de a transmite emoţia.

Timpul cît a fost elev a avut pentru Caragiale o deosebită importanţă, atît prin ceea ce şi-a însuşit în domeniile de specialitate cît mai ales prin spiritul şcolii, pe care l-a dus mai departe pe meleagurile Moldovei şi cu care a reanimat pe foştii elevi ai şcolii mulţi ani după încetarea activităţii ei. Spiritul *Filarmonicii* presupunea modul de pregătire a rolului, seriozitatea cu care căuta să-l pătrundă pentru a-i descifra sensurile sociale şi a valorifica aspectele intime ale personajului. Spiritul *Filarmonicii* însemna grija pentru finalitate, pentru eficacitatea socială a oricărei creaţii. Tînărul Costache Caragiale a studiat cu multă seriozitate, a făcut un mare efort şi rezultatul este că la sfîrşitul perioadei de şcolaritate — cu toate că a fost scurtă a reuşit să posede „11 caractere", adică să fie stăpîn pe 11 roluri, ceea ce constituia un capital cu totul remarcabil pentru un actor în teatrul românesc aflat la începuturile sale.

În condiţiile cunoscute, şcoala şi-a încetat activitatea şi elevii s-au îndepărtat de teatru, unii total, alţii pentru o vreme. Singurul care a rămas consecvent credincios chemării sale a fost „împătimitul" Caragiale. A refuzat orice fel de compromis, a suferit, dar a sperat şi a căutat o cale de ieşire din această situaţie. Existenţa unui conservator în Moldova, deci posibilitatea de a continua învăţătura şi de a simţi din nou farmecul clipelor petrecute pe scenă, l-a făcut să părăsească Bucureştiul şi să se îndrepte spre Iaşi. Aici însă, Caragiale nu numai

Scanned with OKEN Scanner

că nu a găsit o trupă constituită în cadrul căreia să-şi desfăşoare activitatea, dar nici măcar încercarea lui de a relua activitatea teatrală în limba română nu a găsit susţinători. Atunci, drumul către cucerirea Iaşului a trecut prin Botoşani. Teatrul din Botoşani este primul din seria celor care şi-au datorat existenţa marelui animator, fie că au fost create de el, fie că datorită lui a fost reluată activitatea teatrală.

Nu este lipsit de semnificaţie faptul că prima piesă pusă în scenă de Caragiale în Moldova a fost *Saul* de Alfieri, lucrare cu caractere puternice, sentimente înalte etc., sau că el a fost interpretul principal în *Iorgu de la Sadagura.*

Perioada dinaintea anului revoluţionar 1848 este cea mai interesantă, atît din punctul de vedere al creaţiei sale actoriceşti în general cît şi în ceea ce priveşte activitatea de îndrumător al colegilor săi, misiune de loc uşoară, avînd în vedere faptul că, atît la Botoşani cît şi la Iaşi sau chiar la Bucureşti, a lucrat îndeosebi cu oameni care nu aveau pregătirea de specialitate şi de foarte multe ori nici măcar minimul de cunoştinţe generale necesare exercitării profesiunii actoriceşti. Totuşi, împotriva greutăţilor, Caragiale a luptat din răsputeri să aducă arta interpretativă naţională la nivelul exigenţei firești manifestate atît de public cît şi de presa care atrăgea atenţia actorilor să declame potrivit cu „haractirul" ce-l reprezintă şi recomanda mai puţină „sentimentalitate" şi mai mult natural. El a cerut actorilor, pretutindeni şi totdeauna, sinceritate, adevăr şi firesc în realizare, le-a dat în primul rînd principii, adică un mod teoretic de abordare a operei teatrale, şi, totodată, i-a condus spre o realizare cît mai apropiată de adevăr şi exprimată cît mai natural.

ACTORUL

Este deosebit de importantă piesa scrisă de Caragiale în 1844 şi intitulată *O repetiţie moldovenească** sau *Noi şi iar noi,* în care animatorul expune cu foarte multă claritate poziţiile sale într-o serie de chestiuni referitoare la teatru în general şi la cel românesc în special. În lucrare, de mare valoare documentară, se stabileşte într-un chip specific atitudinea autorităţilor domneşti care ţineau teatrul naţional într-o poziţie inferioară celui străin. De asemenea, multe pasaje au caracterul unei mărturisiri de credinţă în privinţa modului de exercitare a artei actoriceşti.

Pasajele referitoare la arta teatrală reprezintă o pledoarie pentru o interpretare sinceră, apropiată de adevărul vieţii şi redată cu respect pentru natural, deci veridică. De altfel, aceste principii care l-au călăuzit pe Caragiale în cea mai mare parte a activităţii sale actoriceşti şi

* *În Primii noştri dramaturgi, op. cit.*, pp. 155—178.

Scanned with OKEN Scanner

de îndrumare explică faptul că s-a aflat în fruntea generației sale și a dus teatrul nostru spre progres. Concepțiile și stilul de teatru propagat și pînă la un punct chiar practicat de el conțineau unele trăsături proprii interpretării realiste. Fără îndoială că este vorba de un anumit stadiu, de un stil specific ce poate fi înțeles și explicat numai prin raportarea sa la condițiile epocii, la *Școala Filarmonicii,* la acel relief sau patetism care nu poate fi nicidecum confundat cu declamatorismul.

Spre a-l înțelege pe Caragiale, trebuie să pornim de la cele însușite în cadrul *Școlii Filarmonicii* de la profesorul său Aristia, de la cele enunțate în elocventa sa lucrare *O repetiție moldovenească,* de la calitățile, unanim recunoscute, ale lui Caragiale, și în nici un caz numai de la observația făcută de Kogălniceanu, în anul 1840, că marele nostru actor ar trebui să aibă „mai puțină sentimentalitate și mai mult natural". Naturalul l-a cerut însuși Caragiale de cîte ori a avut ocazia și l-a practicat cu destulă consecvență. Pentru a înțelege și a cunoaște stilul marelui actor să ne adresăm convingerilor sale, de asemenea repertoriului pe care l-a interpretat și propriilor sale piese, adică în foarte multe cazuri unor comedii.

Învățămintele date celor ce i-au fost colegi și elevi în 1844, cînd este scrisă piesa, sau în 1869, cînd a fost profesor la *Conservatorul de muzică și declamație* din București, i-au îndemnat să țină seama de adevărul vieții, să-și confrunte creațiile cu natura, căci, spunea el, „Cînd poate un actor să fie privit de public mai cu plăcere? Negreșit, cînd se apropie mai mult de natural". Realizarea naturalului este posibilă, după părerea profesorului de la 1869, ca și a animatorului din 1844, numai prin sinceritatea trăirii, „atunci numai cînd, uitîndu-se pe sine, se îmbracă chiar pînă în suflet, cu atingerile persoanei ce înfățoșază". Sinceritatea trăirii trebuie însă încercuită în limitele naturalului și pusă în evidență cu firesc și finețe, trebuie respinse efectele ieftine care ascund fie lipsa adevăratei trăiri, fie lipsa de cultură. „Vezi, totul este ca pe cît se poate un actor să se păzească de o prefacere" spune Caragiale, socotind prefacere tot ceea ce nu este susținut de trăire sinceră, dozat prin inteligență și cultură. Numai integrarea perfectă în realitatea reprezentată de rol dă valabilitate creației, „atunci careva izbutește în rolul său, cînd face publicul a uita persoana sa și a-l vedea în aceea a rolului său".

Marele actor n-a neglijat în caracterizarea rolului nici importanța calităților fizice, a costumației și grimei, într-o epocă în care ele erau foarte puțin respectate, mai ales de actrițe. „Eu v-am spus că actorul pierde pe jumătate din acsia (acțiunea) sa, dacă nu s-a figura bine — atrage el atenția —, ba încă, cu vreme, ajunge chiar marionetă, fiindcă numai acelea rămîn neschimbate la față pentru totdeauna". Împotriva efectului cu orice preț, a degradării artei actorului (în comedie sau dramă), Caragiale s-a condus după adînci convingeri artistice. „Feriți-vă — avertiza el — a vă obișnui să insuflați rîs publicului prin schimonosiri necuviincioase, pentru că el, vă încredințez, vă va aplauda astăzi, fiindcă nu a văzut alte, dar prin chiar aplauzele cele vi s-a-nchide ca-

riera, căci, sumeți că ați fost aplaudați, și mai sumeți încă că ați izbutit, vă lăsați talentul în tîmpire și în loc de a vă urca treptat, vă coborîți treptat, folosindu-vă numai cu atîta că v-ați deprins a vă sui pe scenă fără palpit de inimă." Aceste opinii exprimă elementul caracteristic al artei actorului Caragiale și constituie concepția propagată de animator.

În primii ani de activitate actoricească, Costache Caragiale a practicat un joc în care se arăta dator în bună măsură profesorului său. Interpretarea îi era patetică prin excelență, avea marea calitate că încălzea, dar conținea în ea pericolul declamatorismului, al unei neconcordanțe cu calitățile, convingerile și aspirațiile lui Caragiale, cu necesitățile teatrului românesc. Din fericire, în acest păcat al declamatorismului n-a căzut și relatările sînt concludente: în *Saul,* la Caragiale s-a văzut după cum stă scris în nr. 35 al *Albinei românești* din anul 1839, „talentul tragic" datorită căruia „au putut deștepta în ascultători în mai multe rînduri, simțirile împătimirii sale", în *Elevul Conservatorului* „au vădit tot focul de care se simte pătruns pentru această artă și după dreptate au săcerat cele mai vii laude ale publicului prețuitor unor asemenea însușiri". În *Dacia literară* Kogălniceanu îl apreciază pentru „jocul lui patetic și plin de adevăr" în prelucrarea *Furiosul,* ceea ce este cu atît mai semnificativ cu cît era vorba de un rol care ducea oarecum către teatralism.

Modul său de interpretare a cîștigat cu vremea valori suplimentare în veridicitate prin abordarea repertoriului românesc. Rînd pe rînd el a jucat roluri principale și s-a ocupat de punerea în scenă a pieselor: *Farmazonul din Hîrlău, Iorgu de la Sadagura, Spătarul Hațmațuchi, Creditorii, O bună educație, O soaré la mahala, Îngîmfata plăpumăreasă* etc., care alternau cu roluri în comediile lui Molière, cu roluri de dramă în multe piese pe atunci de succes. Prin aceste creații, Caragiale și parte din partenerii săi au pregătit terenul pe care avea să prindă și să crească contribuția lui Millo. În ceea ce-l privește pe Caragiale personal, abordarea repertoriului de comedie originală a avut urmări fericite din toate punctele de vedere, a făcut să se modernizeze și să cîștige în veridicitate chiar jocul tragedianului.

Capacitatea de înnoire și progres a lui Caragiale nu a rămas neobservată de contemporani. Prin 1845, scria în *Curierul românesc:* „Domnul Caragiale este un adevărat artist care nu se oprește la treapta în care a ajuns, care și-a studiat arta, care nu se amăgește de aplauzele publicului și recunoaște că arta nu-și are hotar și binele poate fi și mai bine". Cronicarii subliniază valoarea jocului său totdeauna potrivit, de multe ori de calitate deosebită, peste așteptări și atrag atenția asupra diversității posibilităților sale interpretative și lasă mărturie în legătură cu efectul puternic al creațiilor sale.

Scanned with OKEN Scanner

DIRECTOR LA TEATRUL CEL MARE

Se ştie că după revoluţie marele actor şi trupa românească au fost sfătuiţi să părăsească Bucureştiul, ceea ce au şi făcut. La Craiova, a pus bazele unui nou teatru; în cei doi ani petrecuţi aici, în ciuda ostilităţii arătate de unii, Costache Caragiale, ajutat de oameni cu dragoste de cultură, a reuşit să afirme aşezămîntul nou creat şi l-a lăsat la plecare prosper, sub conducerea lui Costache Mihăileanu. O dovadă concludentă a prestigiului cîştigat de teatru este faptul că pentru el se construise o clădire specială, care, chiar dacă nu reprezenta o construcţie deosebită, avea valoare simbolică mare, fiind prima clădire ridicată exclusiv pentru teatrul românesc.

Întors în capitală în 1850, Costache Caragiale, pentru a doua oară, a reluat activitatea teatrală de care Bucureştiul fusese lipsit în timpul absenţei sale. În seara de 29 octombrie 1850, cînd şi-a început activitatea trupa condusă de el, spectatorii l-au primit sărbătoreşte.

La spectacolele româneşti participa un public nou, tot mai larg, pe care vremurile îl îndreptau către cunoaştere şi cultură. Prin activitatea lui Costache Caragiale, teatrul românesc îşi demonstra o dată mai mult dreptul de viaţă şi poziţia importantă pe care începea să o deţină în viaţa societăţii noastre. Totuşi, chiar în faţa acestei realităţi, stăpînirea a continuat să facă opoziţie, să aibă o atitudine ostilă, a refuzat teatrului în limba română drepturi fireşti şi a căutat să-l ţină pe un plan secund, dînd întîietate trupei de operă italiană. Caragiale a protestat, cerînd ca trupa românească să-şi prezinte spectacolele în zilele socotite drept cele mai potrivite pentru noul public, adică joia şi duminica. Totodată, el a pretins ca teatrului românesc să-i revină o contribuţie bănească proporţională cu numărul spectacolelor prezentate, mai mic decît al operei italiene etc. Pînă la urmă trupei române i s-a răspuns favorabil la unele revendicări, pentru că nu mai putea fi ignorată realitatea pe care o reprezenta mişcarea teatrală naţională.

În aceşti ani, Costache Caragiale a făcut totul spre a da teatrului românesc cît mai mare prestigiu. În repertoriu, alături de lucrările originale, a introdus opere clasice ale dramaturgiei universale, traduse şi în forma originală sau prelucrate. În acelaşi timp, în lipsa unei şcoli, a pregătit şi a ridicat actori tineri, de exemplu, pe Mihail Pascaly, Costache Dimitriade, Ştefan Vellescu, Daniil Drăgulici şi alţii.

În bună măsură şi lui Caragiale i se datoresc condiţiile în care s-a acordat formaţiei româneşti sala *Teatrului cel Mare*. Fără a fi mulţumitoare, acestea erau departe şi de ceea ce stăpînirea era dispusă iniţial să acorde. Costache Caragiale a avut durerea şi bucuria ca împreună cu Niny Valery să joace în spectacolul inaugural la *Teatrul cel Mare*. Durerea că doar întîmplător i-a revenit trupei noastre cinstea de a-l inaugura, bucuria că totuşi primele cuvinte care au răsunat sub bolţile visatului şi acum înfăptuitului lăcaş al artei teatrale erau cuvinte româneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Costache Caragiale a condus teatrul românesc împreună cu muzicianul I. A. Wachmann din 1852 pînă în 1853 şi singur din 1853 pînă în 1855. După această dată s-a retras din viaţa teatrală şi s-a îndreptat spre o carieră juridică. El a revenit, a mai jucat uneori şi rolurile pe care le-a interpretat s-au bucurat de mult succes. Astfel, satisfacţia că publicul nu-l uitase i-a îndulcit poate suferinţa rezultată din îndepărtarea de teatru. Ce l-a făcut să stea totuşi departe? Neînţelegerea unor oameni, lipsa de interes real a autorităţii faţă de teatru, lipsa de tact nu numai a autorităţii, ci şi a lui Millo şi chiar o neînţelegere a omului şi artistului Caragiale faţă de anumite situaţii firești ale vieţii. Din multe motive, marele animator nu s-a înţeles cu Matei Millo, ale cărui succese le punea pe seama unei degradări a gustului public. Îi recunoştea talentul lui Millo, nu însă şi felul în care şi-l exercita. Adversitatea arătată de Caragiale repertoriului frivol, lipsit de conţinut, privea — fără nici un fel de justificare — şi repertoriul promovat de Matei Millo, care, evident, era de altă factură.

PROFESOR LA CONSERVATOR

Chemat de C. A. Rosetti la *Teatrul cel Mare,* Costache Caragiale a predat, ca angajat al teatrului, de la 11 octombrie 1868, mimica şi declamaţia la Conservatorul din Bucureşti, înfiinţat în 1864, dar a cărui secţie de declamaţie fusese desfiinţată în 1866 din lipsă de fonduri şi de atunci exista într-un penibil provizorat. Caragiale, care i-a urmat la catedră lui Millo, a avut 21 de elevi, dintre care, după cum declară el, „trei cu talente distinse şi vocaţiuni excepţionale“[34].

La catedră, cu experienţa cîştigată de-a lungul anilor închinaţi afirmării şi dezvoltării teatrului românesc, profesorul Costache Caragiale a căutat să dea elevilor, pe lîngă cunoştinţele legate de practica actoricească, un larg orizont cultural. Socotind ca indispensabile în formarea unui actor cunoştinţele legate de realizările trecutului, el a dedicat capitolul I al *Programei lecţiunilor de declamaţie şi mimică* „Istoriei teatrului în general prin toate fazele sale pînă în zilele noastre“.

Despre calitatea expunerilor sale şi a lecţiilor practice vorbesc, pe de o parte, *Programa lecţiunilor de declamaţiune şi mimică,* întocmită de el, rămasă ca document grăitor asupra cuprinsului şi principiilor diriguitoare ale cursului, şi, pe de altă parte, *petiţia* unui grup de elevi ai conservatorului înaintată Ministerului Cultelor, atunci cînd clasa era pe cale să se desfiinţeze o dată cu închiderea stagiunii teatrale. În petiţie elevii cereau să se revină asupra acestei măsuri care ar dăuna viitorului teatrului românesc şi să se ţină seama de faptul că înainte menţionatul curs predat de Costache Caragiale era, în acest timp, singurul din ţară. Petiţia însemna un apel patetic şi constituia, în acelaşi timp, o mărturie dramatică asupra situaţiei multora din cei care se îndreptau în trecut

către cariera teatrală. „Sperăm — scriau ei — că nu veţi consimţi la dărîmarea viitorului nostru, lăsînd astfel ostenelile noastre infructuoase şi bazele vieţii noastre la capriciile uraganelor destructive“*. Printre semnatarii petiţiei din 31 martie 1869, se află: Ion Alexandrescu, Th. Petrescu, Constantin Bărcănescu şi Ion Luca Caragiale.

Surdă la apelul elevilor, cum s-a arătat surdă la multe alte doleanţe sau nevoi ale slujitorilor teatrului românesc, oficialitatea nu a asigurat continuarea cursului. Considerînd că menirea lui de ctitor al teatrului naţional era de „a-i priveghea prosperitatea“ şi că „prosperitatea sa este şcoala dramatică“**, Costache Caragiale a luptat pe toate căile posibile ca să determine soluţionarea problemei învăţămîntului teatral, el a semnalat situaţia paradoxală, existentă de fapt, că în titulatura Conservatorului se află înscrisă declamaţia, fără ca această clasă să funcţioneze în realitate. Din păcate, nu a putut obţine decît prelungirea provizoratului, permisiunea formală de a preda şi mai departe cursul în anul şcolar 1869—1870. Dar meschina „lipsă de fonduri“, inerţia îmbinată cu reaua voinţă a celor în măsură să rezolve problema învăţămîntului l-au făcut să nu se mai ţină. Dorinţa lui C. Caragiale de a-şi pune mai departe cunoştinţele şi chemarea pedagogică în pregătirea viitoarelor generaţii de actori n-a putut fi împlinită; birocratismul şi nepăsarea autorităţilor au făcut ca în anul şcolar 1869—1870, an pentru care marele actor s-a pregătit intens, să nu existe clasă de declamaţie şi mimică la conservator.

Totuşi, insistenţa lui Costache Caragiale nu s-a pierdut. Directorul general al teatrelor arată Ministerului de resort: „Pentru ceea ce priveşte periţiunea d-lui C. Caragiale, am onoarea a vă răspunde, că Comitetul Teatrelor a simţit de mult lipsa catedrei de declamaţiune la Conservatorul Naţional din Bucureşti“, opinînd mai departe şi susţinînd ideea unui învăţămînt teatral cuprinzător, unde să existe, „nu numai cursul de declamaţiune, dar şi alte cursuri menite a perfecţiona educaţiunea artiştilor noştri dramatici“***.

Pe măsură ce anii treceau şi Costache Caragiale păşea către bătrîneţe, situaţia sa era tot mai grea. Omul care nu pregetase să se jertfească pentru teatrul românesc, cel care, în *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiale* (1849) mărturisise patetic: „Români, Români; voi nu cunoaşteţi agoniile teatrului ce v-am dat, voi nu cunoaşteţi durerile şi agoniile de moarte ale acestui prunc pe care l-am ţinut strîns la pieptul meu şi l-am legănat cu braţele mele... Nu uitaţi voi de cîte ori vrut-au să mi-l smulgă de la sîn şi să-l arunce în pulbere mîinile sacrilege care urăsc lumina. Nu uitaţi voi de cîte ori am plecat grumajii, de cîte ori m-am prestornut ca tapet ca să calce peste mine individe brute, cărora în alt timp nu le-aşi fi dat nici chiar dispreţul meu“[35], omul acesta de care erau legate începuturile teatrului românesc s-a stins în mizerie.

* *Arhivele Statului*, Bucureşti, Comit. gen. teatre, Dosar nr. 310/1869.
** *Ibidem*, Dosar nr. 215/1869.
*** *Ibidem*, Dosar nr. 306/1869.

Scanned with OKEN Scanner

Un document aflat de Florin Tornea în Arhivele Statului din Bucureşti dezvăluie o dramă; el poartă data de 14 octombrie 1877 şi este adresat direcţiei *Teatrului Naţional* de către văduva marelui actor, mort cu cîteva luni în urmă:

„Subscrisa, soţia repauzatului Costache Caragiale, rămasă în mizerie, împreună cu o numeroasă familie, fără poziţiune, fără recompensă, adusă la extremă disperare... roagă se i se acorde... o seară în *Teatrul Naţional*, fără plată, ca să poată artiştii români, în fruntea cărora se află dl. Pascaly, să dea o reprezentaţie în favoarea nenorocitei familii a lui Costache Caragiale, camaradul, directorele şi iniţiatorele în arta dramatică"[36]. Cele de mai sus sînt semnate de *Iasomiţa Caragiale.*

Această zi nu s-a acordat, dar semnificativ dramatic este însuşi faptul. Lumea pentru care, în tinereţea sa, luptase cu ardoare „împătimitul" de teatru Caragiale, la care visase, pe care o dorea fără să ştie prea bine cum va fi, nu s-a arătat mai bună decît lumea nedreaptă a tinereţii sale. Visase o altă lume, concretizare a dorurilor de libertate şi demnitate de care era animat alături de cei mai buni din generaţia sa.

DRAMATURGUL COSTACHE CARAGIALE

Costache Caragiale, om de teatru cu înzestrare scriitoricească şi cunoştinţe în domeniul artei scenice, a realizat lucrări dramatice meritorii. Teatrul românesc îi datorează, atît lui cît şi mai tîrziu fratelui său Iorgu, piese care au răspuns unor necesităţi, au fost destul de mult jucate şi nu le-a lipsit succesul.

O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi

Omul de teatru şi-a început activitatea ca dramaturg în anul 1844, cu piesa *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi,* document privind situaţia precară a scenei naţionale sub conducere străină şi „obladuire domnească". Din tonul cu care este scris scurtul său document satiric răzbate amărăciunea pentru situaţia grea a teatrului românesc, revolta împotriva dezinteresului cu care era tratat de autorităţi. Caragiale vorbeşte despre repetiţiile pe care, în timpul directoratului Mariei Tereza Frisch, trupa noastră trebuia să le facă atunci cînd se aranjau decorurile şi se mătura sala pentru spectacolele trupei franceze sau celei germane. Datorită lipsei de fonduri, spectacolele erau prezentate de multe ori în decoruri necorespunzătoare cadrului de desfăşurare al acţiunii. Costache Caragiale observă cu ironie amară că în aceste condiţii vodevilul *Fata cojocarului* a fost jucat în decoruri total nepotri-

Scanned with OKEN Scanner

vite, că au pus cojocarul „să dubească piei lîngă coloanele gotice veneţiene".

Satira se îndreaptă totodată asupra regizorului şi antreprenorului Massé, care căuta să impună trupei române un repertoriu lipsit de valoare, dar presupus de succes. Directorul de scenă acuză lipsa de preocupare pentru veridicitatea creaţiei actoriceşti, întîlnită mai ales la actriţe. Multe nu pregetau să sacrifice adevărul vieţii în prezentarea unui personaj, pentru a-şi etala presupusele sau realele lor calităţi fizice. „Îmbracă-te ca o slujnică — spunea el — numai mă rog nu pune mînuşi glacé şi rochie cu corsaj, după cum obişnuieşti cîteodată".

Caragiale nu aduce în piesă tipuri, ci persoane, dar o face cu rost, punîndu-le în situaţii conforme cu scopul său şi cu adevărul. *Noi şi iar noi* rămîne, în primul rînd, un document viu asupra situaţiei teatrului nostru din acea perioadă şi, în acelaşi timp, ca o profesiune de credinţă care exprimă concepţia omului de teatru în domeniul creaţiei scenice.

Îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt

*Îngîmfata plăpumăreasă** (1846) este o comedie vodevil în două acte îndreptată împotriva maimuţăririi felului de viaţă al protipendadei, a tendinţelor de ciocoizare. Paralel există preocuparea pentru conturarea unor chipuri înaintate, menite să constituie pilde, cum este, spre exemplu, Chir Pencu, meseriaş plăpumar, cu atelierul şi casa în mahalaua Vergului. Chir Pencu, meseriaş patron, munceşte alături de calfele şi ucenicii săi. Faptul că pretinde să i se spună „jupîne" nu este manifestarea unei atitudini conservatoare, ci tocmai afirmarea conştiinţei necesităţii respectării unor norme de organizare şi de viaţă, de natură să păstreze coeziunea lumii sale. Dramaturgul sugerează chiar că omul, în anumite momente, trebuie să renunţe la binele său imediat şi în orice caz la vanitate, pentru a nu şubrezi colectivul căruia-i aparţine.

Între poziţia lui Pencu şi a lui Stoian, calfa, continuatorul său şi logodnicul Ilenuţei, şi cea complet opusă, susţinută de soţia sa Ancuţa, se naşte şi se leagă principalul conflict dramatic. Ancuţa împreună cu Ilenuţa, nepoata lui Pencu, sînt mistuite de dorinţa de a fi cucoane. În afirmaţia Ancuţei: „Cucoană sînt" se traduce „laitmotivul" acestor personaje, dorinţa lor de a vorbi cum vorbesc „cucoanele", de a avea saloane şi curtezani. Asemenea mod de viaţă nu putea duce decît la risipirea averii adunate cu trudă de către breslaşii de felul lui Chir Pencu. Ascultînd un basm pe care-l povesteşte calfa Stoian, Pencu conchide: „Basmul lui Stoian este un basm plin de adevăr. Stanci sînt mai mulţi în lume... Uite, măi băieţi, am ajuns rău şi o să ajungem

* În *Primii noştri dramaturgi, op. cit.*, pp. 226—256.

și mai rău, o să ne stingem de nu ne-om lua măsuri mai din vreme. Să ne ținem fiecare după teapa noastră".

Dominate de dorința de a fi cucoane, femeile devin victime ale celor care, sesizîndu-le slăbiciunea, știu să o exploateze. Ei nu întîrzie să apară sub chipul a doi cavaleri de „bonton": Petrache și Anghelache. Posibilitățile intelectuale ale celor doi și bunele maniere se reduc la scîlcierea cîtorva cuvinte franțuzești și imitarea unor poze boierești. Ridicolul posturii unor personaje ca Petrache și Anghelache este și mai puternic conturat cînd se proiectează asupra lor lumina felului în care sînt văzuți de cele două candidate la cuconie. Ridicați în slavă de ele, ei se comportă ca două jalnice fantoșe ale bontonului, iar rîsul declanșat pe această cale angajează atît personajele Petrache și Anghelache cît și pe Ancuța sau Ilenuța, care, cînd admiră asemenea caricaturi, devin ridicole în raport direct cu nimicnicia adoraților. Prin scene de un comic de cele mai multe ori antrenant, Caragiale subliniază pericolul pe care îl reprezintă o asemenea atitudine pentru cei din clasa lui Chir Pencu, dezarmați astfel nu numai în fața boierilor, dar și față de excroci și coțcari, adică de o categorie care trăia tocmai prin specularea unor asemenea slăbiciuni.

Din rîndul celor satirizați de Caragiale, despre individualități bine definite este mai greu să se vorbească; se poate discuta doar despre „cei doi" și „cele două". Încercarea de individualizare a Ilenuței prin schimbarea totală a atitudinii ei de „cucoană" este forțată, pentru că nu se dezvoltă din trăsături evidente în timpul desfășurării acțiunii. Interesul lui Caragiale a mers în special către personajele pe care le dădea model, adică spre Pencu și Stoian, mult mai cuprinzător conturate. Printre toate personajele care apar în comediile scrise în perioada din preajma anului 1848, calfa lui Pencu ocupă un loc deosebit din mai multe puncte de vedere. El își cîștigă pîinea prin muncă, are mîndria poziției și a profesiunii sale, conștiința solidarității cu cei de o seamă cu dînsul, este stăpînit de o dragoste cinstită, întreprinde acțiuni curajoase. Personaj pozitiv, destul de bine caracterizat, trăiește pe planuri diverse, care îl încadrează în lumea sa, dîndu-i în același timp individualitate dramatică.

O soaré la mahala sau Amestec de dorințe

Mai cuprinzătoare prin aspectele pe care le surprinde și mai incisivă comedia în două acte *O soaré la mahala** (1847) marchează un progres din mai multe puncte de vedere.

Hotărît să-și apere cinstea lui și a fetei, bunăstarea pentru care a „îmbătrînit rătăcind pe cîmpuri și păduri", cuconul Anastase voiește să sfîrșească cu soarelele... Așa ia naștere, între Anastase și Mândica,

* În *Primii noștri dramaturgi, op. cit.*, pp. 183—221.

soţia sa, principala ciocnire dramatică. Conflictul creşte în tensiune pe măsură ce sînt angajate în luptă interese tot mai precise. El se rezolvă în favoarea lui Anastase, deşi iniţial acesta părea să aibă puţine şanse de izbîndă. Balanţa înclină în favoarea lui abia spre sfîrşitul comediei şi nu-i dă cîştig de cauză decît la deznodămînt.

Unul dintre meritele dramaturgului, experimentat actor şi director de scenă, stă în abilitatea cu care conduce conflictul, reliefat prin acţiuni care converg, servindu-l. Spre exemplu, la un moment dat, Anastase află de proiectata răpire a fiicei sale de către Monsiu Jean, profesorul de chitară, şi este nevoit să-şi caute aliat chiar în persoana Măndichii, cu toate că aceasta îi era ostilă. Dezvăluirea faptului o face să turbeze pe mama vitregă, care, îndrăgostită la rîndul ei de Jean, îşi vede spulberate planurile prin plecarea celui pe care şi-l dorea amant. Scrisoarea lui Jean către Arghiriţa, căzută în mîna lui Anastase şi arătată de acesta Măndichii, provoacă o scenă de explicaţie între Măndica şi Jean, la care Anastase asistă şi are dovada sentimentelor purtate fetei şi casei lui de către soţia sa. După cum se vede, faptele s-au înlănţuit firesc în desfăşurarea conflictului şi au determinat în cele din urmă deznodămîntul.

Caragiale îl crează pe coconul Anastase Scărlăteseu cu dorinţa de a da o pildă de om cumpănit, cinstit şi binevoitor, un om care ştie ce vrea, aparent moale, dar care atunci cînd trebuie nu pregetă să acţioneze. Alături se află tipul destul de schematic al lui Jean şi mai puţin consistenta Arghiriţa. În persoana Măndichii, scriitorul a realizat un personaj veridic, izbutit dramaticeşte, care trăieşte pe planuri multiple şi se caracterizează prin intenţii adulterine, superficialitate, invidie etc.

Dacă peste personajele amintite, existente în general şi în alte lucrări ale vremii, s-a trecut mai repede, este necesar să se zăbovească asupra unuia prin care se efectuează în dramaturgie una din cele mai curajoase demascări ale boierimii. Prin cuconul Eftimie se învederează intenţia lui Caragiale de a dezvălui chipul exploatatorilor din acele vremuri, iar personajul, cu tot caracterul său ostentativ, reprezintă în bună măsură o realizare. Boierul Eftimie sintetizează în persoana sa trăsături caracteristice clasei căreia fi aparţine, nu este numai un bătrîn imoral, ci este înfierat ca un abject înşelător al celor aflaţi în nevoie.

Eftimie spune cu cinism: „Este acum aproape o lună, de cînd veni într-o zi o văduvă la mine cu nişte giuvaericale să le puie amanet; după moda din piaţă îi dădui jumătate preţul lor şi nici un înscris; la nouă zile veni să mi le ceară aducîndu-mi banii, eu nu i le-am dat, i-am zis că nu o cunosc cine e, şi am dat-o în brînci afară". Eftimie utilizează fără scrupul falsul. Asupra unui vecin cu care nu s-a înţeles a asmuţit un duşman, l-a făcut să-i intenteze un proces la care nu s-a sfiit să depună mărturie mincinoasă. În goana după profituri cît mai mari, a răpit prin violenţă unor ţărani liberi bruma de pămînt pe care o mai aveau şi, o dată cu ea, libertatea. A intrat în solda turcilor, nu s-a dat înapoi să-şi vîndă propriul popor şi se făleşte că „Rumânul tremura ca varga de Eftimie". Decăzut şi odios se laudă cu „vitejia" cu care la adăpostul armatelor străine i-a jefuit pe români.

Scanned with OKEN Scanner

La el se manifestă agresiv conştiinţa că face parte dintr-o castă cu totul lipsită de obligaţii, a cărei singură datorie este să o „prinză ighemoniconul". Viclean atunci cînd este vorba să găsească un mijloc care să-i mărească averea, nu poate înţelege de ce este necesar ca şi boierii să ştie carte. Crescut în mentalitatea că în viaţa aceasta totul este doar pentru el şi cei de-o teapă cu dînsul, Eftimie nu vrea măcar să încerce a înţelege ceva. Singura concesie pe care o face este: „după ideea mea boierul trebuie să fie un om trupeş, să-l prinză ighemoniconul, să fie eschiuzar la vorbă... să ştie atît încît la vreme de nevoie să-şi facă raporturile singur". Nutreşte ură împotriva boierilor cu vederi înaintate care „se poartă cu dulgherii, cu băcanii ca şi cînd ar fi breslaşi cu dînşii". Împotriva lor se revoltă conştiinţa lui de reprezentant al unei clase reacţionare care îşi vede şubrezite poziţiile: „nişte asemenea boieri au dat nas mojicilor, au stricat sistima de arhondologion şi pe nesimţite au urcat pe toţi ăia pînă la dînşii".

Dacă toate cele arătate mai sus ar fi apărut ca rezultat al unor acţiuni întreprinse în scenă de Eftimie. Caragiale ar fi înscris una din cele mai ascuţite demascări ale unui tip de exploatator realizată în dramaturgia noastră clasică. Eftimie se conturează însă nu prin acţiuni scenice, ci prin vorbe, ceea ce nu dăunează aspectului demascator obiectiv, dar afectează eficacitatea dramatică. Episoadele relatate se dezvoltă parazitar, puţin interesant artisticeşte, şi pierd mult din valoarea emoţională. Astfel, unul din cele mai interesante planuri ale piesei este dezvoltat undeva la periferie, într-un mod puţin eficient din punct de vedere dramatic. De ce oare Costache Caragiale, dramaturg cu oarecare experienţă şi mai ales om de teatru cu o practică de 10 ani, n-a ţinut seama de unele legi elementare ale creaţiei dramatice? La această modalitate să fi ajuns datorită cenzurii, să-şi fi pregătit piesa a fi jucată „de-a dreptul" ori „pe-nconjurate", adică aşa cum obişnuiau păpuşarii moldoveni? Cunoaştem două variante ale piesei: într-una lipsesc pasajele demascatoare în lăgătură cu Eftimie şi este drept că în această variantă unitatea şi echilibrul nu se resimt, ci conţinutul.

În societatea împărţită în clase antagoniste există situaţii cînd anumiţi oameni din rîndul claselor exploatatoare, conştienţi de viciile lumii lor, se rup de ea şi luptă efectiv alături de cei exploataţi. Sînt cazuri cînd atitudinea cinstită, democratică, îi face pe anumiţi oameni să se detaşeze de clasa lor fără ca ei să fie conştienţi de aceasta, dar sînt şi cazuri ale unor oameni care-şi părăsesc clasa de proveniență pentru a pătrunde într-alta care în acel moment se află într-o situaţie mai avantajoasă.

Prin aducerea pe scenă a lui Chir Ştefan, Caragiale, poate chiar fără să fie pe deplin conştient de semnificaţiile generalizatoare ale tipului încriminat, prezintă o realitate şi invită implicit să se ţină seama de ea.

Scanned with OKEN Scanner

Chir Ştefan, cu arzătoarea lui dorinţă de a se boieri anunţă evoluţia jupînului Dumitrache de la chiristigerie la proprietăţile funciare. La Chir Ştefan, problema obţinerii unui rang boieresc este vitală, „trebuie să mă fac boier, sau să mă împuşc" — zice el. Caragiale subliniază ridicolul posturii lui Chir Ştefan şi spectatorul este mai cu seamă amuzat de mărturisirea lui: „Ăst chir îmi chiăe în cap . . . de groaza lui nu mă duc nici la biserică", sau cînd, treaz fiind, îşi mai deapănă un vis în care se vede . . . „pitar".

Doi coţcari sau Păziţi-vă de răi ca de foc

Fără să aducă probleme noi, comedia într-un act *Doi coţcari* (1849) este susţinută de personaje asemănătoare cu cele din comediile anterioare. Aici există, de pildă, o cocoană Mândica stăpînită de patima bontonului, a amorurilor ilicite şi victimă a unor coţcari. Asemenea cuplului Petrache şi Anghelache din *Îngîmfata plăpumăreasca*, există şi în această piesă doi coţcari, Costache şi Alecu, care se dau drept moşierul Burdicescu şi sluga sa. Mai există o nepoţică pe nume Evgheniţa, urmărită de coţcarul Costache pentru averea ei şi privită de cei ai casei ca o posibilitate de pătrundere în lumea de sus. Apare şi un domn Andricu, proprietar de o credulitate sub care pare că este ascuns interesul pentru profitul realizat prin cultivarea relaţiilor cu presupusul moşier Burdicescu.

Comedia, scrisă după revoluţia de la 1848, nu aduce tipuri şi probleme noi decît sub aspectul conturării unor figuri tot mai frecvente în lumea de atunci: „coţcarii", adică excrocii profesionişti. Prezenţa lor masivă este determinată de noile condiţii în care lupta pentru pătrunderea şi acapararea de poziţii în lumea marilor profitori era tot mai frecventă, atît în rîndurile micii boierimi cît şi în ale unei părţi a burgheziei. De altfel, aşa se explică prezenţa unor asemenea tipuri şi în lucrările altor scriitori ai vremii.

*Doi coţcari sau Păziţi-vă de răi ca de foc** este o piesă mai puţin izbutită; ea înseamnă mai mult un pretext pentru exprimarea cîtorva vorbe pilduitoare şi o destul de neconvingătoare demascare a „coţcarilor", pentru o prea didactică şi unanim acceptată concluzie. Scriitorul a aşternut-o pe hîrtie probabil spre a împlini vreun gol din repertoriu şi de aceea a utilizat multe efecte teatrale, deghizamente, bastonade, rezolvări impuse de necesitatea dezlegării anumitor situaţii scenice, fără o pregătire firească, dramatică. Deficienţele de construcţie ale piesei răpesc din eficacitate, limitîndu-i foarte mult valoarea. Dacă se poate vorbi totuşi de o realizare, aceasta se referă la cei doi coţcari, incomparabil mai izbutiţi decît Petrache şi Anghelache. Sînt individualităţi distincte în caracterizarea cărora apar note de originalitate, alternînd

* În *Primii noştri dramaturgi, op. cit.*, pp. 261—286.

cu momente de total conformism față de unele comedii și tipuri existente în dramaturgia clasică universală.

Din cele cinci piese pe care Caragiale mărturisește că le-a scris ne-au rămas doar acestea patru. Poate că a cincea să nu fie alta decît prelucrarea *Furiosul,* după un libret de operă realizată la rîndu-i după Cervantes. Lucrări meritorii pentru vremea lor, ele au contribuit la dezvoltarea teatrului românesc atît prin obiectivele tematice cît și prin diversitatea tipurilor contemporane puse în circulație pe scenele teatrelor vremii. Dramaturgul, dublat de omul de teatru cu experiență, a știut să sesizeze unele conflicte caracteristice și să le transpună într-un mod interesant. El a dat în general conflictului dramatic ascuțimea cuvenită. Cunoașterea legilor teatrului explică dinamismul caracteristic unora din lucrările sale; de aici vin și calitățile manifestate în conducerea replicii, evitarea pe cît posibil a pasajelor subliniate prin cuplete.

Costache Caragiale a căutat cu pasiunea dramaturgului actor să contureze într-un mod cît mai viu și interesant personajele. N-a putut birui însă toate dificultățile genului și urmarea o reprezintă o serie de deficiențe ce țin de insuficiența adîncirii unor personaje sau de neintegrarea lor organică în desfășurarea dramatică.

Convins de importanța caracterizării personajelor prin limbaj, el a căutat să-l adapteze oamenilor și situațiilor și a reușit uneori să sugereze prin cîteva cuvinte omul cu pregătirea, orizontul și caracterul său. Abundența cuvintelor și imaginilor, capacitatea de sugestie a limbajului cu adevărat coțcăresc a lui Niculae, din *Doi coțcari,* este de natură să fixeze tipul unui adevărat profesionist al excrocheriilor, în comparație cu aspectul de diletanți în materie pe care îl lasă să se întrevadă limbajul lui Petrache sau Anghelache. Caragiale a izbutit de multe ori să precizeze prin limbaj apartenența personajului și poziția sa în cadrul piesei, valoarea și rolul lui.

Caragiale a arătat cuvenitul interes numelor personajelor sale, a căutat prin ele să împlinească imaginea pe care o conturează acțiunile și limbajul; prin nume a avut în vedere să fixeze și poziția lor socială. De cele mai multe ori, el însoțește numele personajului cu însemnul specific al lumii din care vine: „Cuconul" pentru boieri și „chir" pentru breslași. Aceasta este însă numai un prim aspect, puterea de caracterizare cu ajutorul numelui nereducîndu-se doar la indicarea în modul semnalat a stării sociale. Așa, spre exemplu, reprezentanții burgheziei sînt indicați de obicei numai prin prenume, numele fiind utilizat mai ales pentru cei proveniți din rîndurile boierimii. Coțcarul Costache cînd „se boierește" își adaugă la Costache numele destul de sonor de Burdicescu. Lui Caragiale nu-i scapă nuanțele și nu uită să indice la Anastase Scărlătescu că este vorba de un cucon, și la Andricu, de un domn, probabil noul tip de „boier-negustor", categorie existentă în acea vreme în Principate. Autorul dramatic își definește personajele și prin indicații scenice sau paranteze, utile actorului interpret sau regizorului și sugestive pentru cititori.

Scanned with OKEN Scanner

Teatralitatea, o serie de caractere bine conturate, posibilitatea de a aprecia în general just unele trăsături specifice epocii dau valabilitate operei dramatice a lui Costache Caragiale, cu toate slăbiciunile inerente unor lucrări care datează dintr-o perioadă de început şi aparţin unui creator care nu a fost mai întîi de toate dramaturg. Într-o vreme cînd lucrările dramatice rezistau cu greu confruntării scenice, piesele sale au cîştigat publicul şi, chiar dacă nu au valoarea comediilor scrise în acea vreme de Alecsandri şi nici nu au avut ecoul lor, se cuvin apreciate în raport cu necesitatea căreia îi răspundeau, precum şi cu lucrările celorlalţi scriitori.

ACTORUL ION PONI

Dintre actorii reprezentativi din prima jumătate a secolului al XIX-lea l-am ales pe Ion Poni. Figură interesantă de artist luptător, el a împlinit activitatea actoricească cu acea de animator de teatru, poet şi traducător, prin care şi-a manifestat atitudinea înaintată faţă de situaţia socială şi evenimentele politice ale timpului său.

Născut la Roman, în anul 1818, nu a urmat o şcoală de specialitate în domeniul teatrului, dar a studiat la *Academia Mihăileană* din Iaşi, unde s-a afirmat ca element de valoare. Dragostea lui pentru teatru şi conştiinţa rolului deosebit ce-i revenea acestei instituţii l-au făcut să se intereseze de activitatea artistică şi pînă la urmă să joace. Tragedian talentat, Ion Poni a fost remarcat de Costache Caragiale care l-a ales printre cei care au deţinut roluri în spectacolul *Saul* de Alfieri, la 16 septembrie 1839. În acea memorabilă reprezentaţie, tînărul a interpretat rolul lui Abner, iar critica vremii a consemnat că debutantul a „arătat talent" şi „un organ foarte priincios şi potrivit declamaţiei tragice". Astfel, chiar primul spectacol indică drumul pe care avea să se afirme cu precădere puternicul talent al lui Ion Poni.

Pînă la 1 octombrie 1844 despre activitatea teatrală a lui nu se ştiu prea multe; de aici încolo însă, o dată cu piesa *Zece ani din viaţa unei femei sau Sfaturile rele* de Scribe şi Térier, numele său va fi prezent în principalele realizări ale Teatrului Naţional din Iaşi. În acelaşi an joacă *Treizeci de ani sau Viaţa unui jucător de cărţi* de V. Ducange, apoi rolul titular din *Saul* de Alfieri (1844), Karl Moor din *Hoţii* de Schiller (1845), rolul prim din drama *Furiosul*, rolul lui Polder din piesa *Polder sau Călăul din Amsterdan* (1845) etc. La 22 decembrie 1845, Ion Poni a dat viaţă pe scenă atacurilor îndreptate împotriva protipendadei prin *Iaşii în carnaval* de Alecsandri. Poni a interpretat rolul lui Alecu şi deci pe cel al Păpuşarului, la ale cărui atacuri directe reprezentanţii stăpînirii au reacţionat şi au căutat să oprească spectacolul. La începutul anului 1846 a avut o creaţie impresionată în Angelo din drama lui Hugo cu acelaşi nume, după care au urmat succesele înscrise în *Banditul* şi mai apoi în *Cutremurul de pămînt din Martinica*.

În stagiunea 1846—1847, cînd începe directoratul lui Matei Millo la teatrul din Iași, Ion Poni se afla în fruntea actorilor din Moldova. Rolurile din *Don Cezar de Bazan* (1847), *Clopotarul de la Sf. Pavel* de Bouchardy (1848), *Bravul din Veneția* (1851), rolul lui Shylock (1851), rolul titular din drama istorică românească *Mihul* de Neculai Istrate (1852) etc. i-au adus prețuirea publicului și foarte elogioase aprecieri din partea criticii. Din păcate, în anul 1854, în vîrsta de numai 36 de ani, a încetat din viață.

Ion Poni a lăsat puternic întipărită în conștiința contemporanilor săi amintirea unei personalități excepționale din perioada începuturilor și afirmării teatrului nostru. Activitatea depusă pe tărîm teatral este cu atît mai impresionantă cu cît o bună parte din vreme a trebuit să și-o petreacă în surghiunirile în care l-a trimis stăpînirea drept pedeapsă pentru lupta dusă pe plan național și social. Participant activ al mișcării revoluționare de la 1848, el a cunoscut și cu acest prilej viața amară din închisorile domnești. Ca poet, Poni a scris versuri protestatare, ca traducător a lăsat realizări remarcabile, ca mult reprezentata versiune a lui *Don Cezar de Bazan* de Dumanoir și d'Ennery.

În ceea ce privește calitatea și activitatea actoricească, cele mai interesante manifestări ale personalității sale artistice, cronicari, istoriografi sau spectatori sînt în acord cu aprecierea că era cel mai mare tragedian pe care l-au cunoscut scenele din Moldova acelei epoci. Bogdan Petriceicu Hașdeu scria: „pe scena română n-a șezut niciodată, afară doar de nefericitul Poni, un alt tragic ca Pascaly". Principalele sale creații arătau o excepțională forță emoțională, dirijată în manifestările ei de o superioară putere de gîndire, de autentice calități intelectuale. Într-o vreme în care de multe ori patosul însemna exagerare, Ion Poni a fost adînc patetic în limitele adevărului vieții, pe care, cu bogata sa cultură, știa să-l determine, de orice natură ar fi fost creația sa. Ion Poni a pătruns în adîncurile sufletului omenesc și a dezvăluit cu discreție drame adevărate și emoționante; prin creațiile sale a acuzat tirania, lipsa de omenie și neînțelegerea, pe cei ce în orice fel îngenuncheau omul. Cu un fizic propriu genului abordat, Ion Poni, în puținii lui ani de viață, a stăpînit scena și inimile spectatorilor.

Prezența la mișcarea revoluționară și ceea ce a avut de îndurat din partea autorităților feudale sînt cunoscute.

S-ar putea vorbi încă despre multe alte personalități actoricești ale acestei prime jumătăți a secolului al XIX-lea; pentru o bună parte însă, epoca de afirmare începe abia în deceniul al cincilea, urmînd ca perioada deplinei maturități să fie cea din al treilea sfert al secolului. Aceasta este atît situația lui Millo, a lui Theodor Theodorini sau Neculai Luchian, cît și a celebrei Eufrosina Popescu, răsfățata publicului în anii cînd era elevă a *Școlii Filarmonicii*. Despre ea se va vorbi însă în capitolele viitoare. Reamintim în încheierea acestui capitol numele lui Costache și al Raliței Mihăileanu, numele lui Anesti și al frumoasei Mali Cronibace, care împreună cu mulți alți actori, la Iași, la București sau la Craiova, și-au adus contribuția la propășirea teatrului românesc.

12.

Lupta pentru consolidarea mişcării teatrale în anii care au urmat revoluţiei şi pînă la constituirea societăţilor dramatice

CÎTEVA CONSIDERAŢII ASUPRA ACESTEI PERIOADE

Perioada care urmează cuprinde evenimente de importanţă crucială pentru poporul nostru, cum sînt Unirea Moldovei cu Ţara Românească şi formarea statului naţional român, cucerirea independenţei naţionale. Este perioada în care are loc dezvoltarea relaţiilor de producţie capitaliste pe teritoriul ţării noastre, creşterea rolului burgheziei în viaţa politică şi socială a ţării.

Unirea s-a înfăptuit ca urmare a luptei duse de mase în condiţiile dezvoltării forţelor capitaliste. Prin ea s-a înfăptuit un vis de veacuri al poporului nostru, s-a format statul naţional român. Dar, „datorită condiţiilor în care s-a desfăşurat revoluţia burghezo-democratică în România, o parte a burgheziei a pactizat din punct de vedere politic cu moşierimea, ceea ce a avut urmări negative asupra evoluţiei economice şi sociale a ţării"*. În 1866, după ce elementele reacţionare îl răsturnaseră pe Cuza, l-au proclamat domnitor pe Carol de Hohenzollern. Pe plan social, ca urmare a acestei situaţii, contradicţiile s-au adîncit, ascuţindu-se pe toate planurile lupta între forţele şi tendinţele înaintate, pe de o parte, şi cele reacţionare, reprezentînd regimul burghezo-moşieresc, pe de altă parte.

* Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluţionare şi democratice a poporului român, al tradiţiilor mişcării muncitoreşti şi socialiste din România. Expunerea tovarăşului *Nicolae Ceauşescu*, secretar general al C.C. al Partidului Comunist Român la adunarea festivă organizată cu prilejul aniversării a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român. În *Scînteia*, 8 mai 1966.

Scanned with OKEN Scanner

În asemenea condiţii nu este greu de imaginat situaţia dificilă a teatrului românesc, care a avut de trecut prin perioada de după înăbuşirea revoluţiei de la 1848 şi n-a fost bine privit de autorităţile reacţionare antiunioniste nici în preajma lui 1859. Situaţia se părea că va fi mai bună pe vremea lui Cuza, cînd, cu toate marile probleme care stăteau în faţa guvernului, s-a găsit vreme şi pentru arte; în 1864 a fost înfiinţat învăţămîntul artistic de stat, în cadrul căruia s-au aflat şi *Conservatorul de muzică şi declamaţie* de la Bucureşti şi cel din Iaşi.

În condiţiile instaurării capitalismului s-a încetăţenit şi în teatru sistemul concesiunilor, care a făcut ca vreme de mulţi ani mişcarea teatrală românească să se resimtă din cauza comercialismului. Împotriva acestei situaţii au luptat elementele cele mai valoroase de pe tărîmul culturii româneşti. Constituirea în 1877 a *Societăţii dramatice,* urmare a luptei actorilor şi oamenilor de cultură cu vederi înaintate, reprezintă un eveniment deosebit, cu serioase urmări pozitive pentru mişcarea teatrală naţională. *Societatea dramatică,* acest nou mod de organizare a teatrului românesc, a creat condiţile afirmării pleiadei de actori care au strălucit în teatrul nostru la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului al XX-lea. *Societatea dramatică* a fost un factor de mare importanţă în propăşirea teatrului românesc, constituirea ei la Bucureşti, Iaşi şi Craiova însemnînd un act care a dus la importante realizări.

INAUGURAREA TEATRULUI CEL MARE DIN BUCUREŞTI

Teatrul românesc devenise o realitate care nu mai putea fi ignorată, dovadă modul în care a răspuns domnitorul Barbu Ştirbey la cunoscutul protest al lui Caragiale; trupa naţională care beneficia săptămînal de două reprezentaţii (luni, miercuri sau vineri) a plătit chiria proporţional cu numărul reprezentaţiilor şi a obţinut ca, o dată la două săptămîni, să joace şi duminica.

Costache Caragiale şi Ion Wachmann au format o trupă de actori, în majoritate tineri, care au devenit în scurtă vreme cunoscuţi. Lui Caragiale i-au fost învăţăcei şi parteneri: Mihail Pascaly, Costache Dimitriade, Iorgu Caragiale, în trupa din care făceau parte şi: Fany Tardini, Mali Cronibace, Ian Mincu etc. Cu un repertoriu în care sînt de remarcat mai cu seamă piesele lui Alecsandri, C. Caragiale, C. Bălăcescu, la reprezentaţiile româneşti veneau destui spectatori. Teatrul naţional era o realitate şi publicul avea nevoie de el; totuşi, stagiunile ţineau foarte puţin şi acest fapt avea urmări atît pentru spectatori cît mai ales pentru actori, aflaţi într-o situaţie materială grea. Stagiunile erau organizate ca şi cum la teatru ar fi venit numai înalta societate. În general, *high-life*-ul frecventa spectacolele operei italiene, dar cum numărul celor din

„noblesă" era redus, sălile, mai bine zis stalurile, erau de obicei goale. Pentru un boier era nedemn să se afle în stal, iar publicul larg, care se aşeza fără a-şi pune problemele în stal sau la galerie, prefera să o facă la spectacolele româneşti.

În vara lui 1851, o trupă din Moldova, în frunte cu Matei Millo, a prezentat spectacole la Bucureşti, după ce, ţinută la graniţă, jucase şi la Fòcşani. Actorii moldoveni au început seria spectacolelor în capitala Ţării Româneşti la 5 august, în noua sală numită *Bossel*, şi succesul de care s-au bucurat i-a făcut să rămînă pînă la 15 septembrie. Interpreţii ieşeni şi mai cu seamă talentatul comedian Millo au fost extraordinar de apreciaţi, îndeosebi în *Chiriţa în Iaşi* şi în operetа *Baba Hîrca*. Repertoriul, format mai ales din comedii româneşti, ansamblul omogen şi Millo cu excepţionalul său talent au făcut să se „desfunde" mahalalele.

În toamna lui 1851 s-a deschis în sala Momolo, sub conducerea lui Costache Caragiale, stagiunea trupei româneşti, ultima înaintea inaugurării *Teatrului cel Mare*. Noul teatru n-a fost însă acordat în exclusivitate trupei noastre, pe care cluzele existente în contractul încheiat între impresarul italian Papanicola şi stat o arată drept tolerată. Acesteia i se făcea „favoarea" să joace fără a plăti chirie, dar nu dispunea de sală decît pentru un număr limitat de spectacole (în prima stagiune 56, iar în următoarele două 74), după cum reiese din contractul semnat de Costache Caragiale, primul director-concesionar al trupei româneşti.

Concesiunea a fost acordată marelui actor pentru trei ani, cu o subvenţie de 400 de galbeni, în timp ce formaţia de operă italiană primea de obicei 1 200. Concesionarul român avea obligaţia să constituie — fără să fie susţinut corespunzător materialiceşte — o echipă formată din cel puţin 24 de actori, să prezinte pe lună în prima stagiune cel puţin două piese noi, iar în stagiunile următoare trei, să aibă grijă de varietatea repertoriului şi să păstreze „cronica strictă a costumelor, astfel ca teatrul să slujească ca o istorie personificată".

Teatrul funcţiona conform unui regulament aprobat de *Departamentul treburilor din lăuntru*, a cărui respectare erau însărcinaţi să o păzească reprezentanţi ai poliţiei, aflaţi „pe scenă" la toate spectacolele. Pentru abateri, în acest regulament erau prevăzute diverse termene de închisoare; era mai ales interzis cu străşnicie a se „reprezenta vreo piesă fără a fi autorizată de cenzura teatrală", reorganizată în 1851 sub forma unei comisii compuse din I. Samurcaş, Al. Plagino şi colonelul Voinescu, a cărei principală sarcină era să se ocupe cu cenzurarea pieselor. Arhivele păstrează mărturii că în grija lor se afla ca „nici o piesă să nu facă cea mai mică aluzie la guvern sau la politica staturilor străine, să nu ridiculizeze special nici o persoană"[37]. Pentru toate acestea principala responsabilitate o avea directorul; de respectarea textului aprobat de cenzură era însă răspunzător — sub ameninţarea arestului — şi sufleorul Existau şi termene — foarte mici de data aceasta — pentru pregătirea pieselor. Dacă vreun actor nu le respecta şi cerea să se prelungească repetiţiile era supus la amendă „pentru a sa neştiinţă".

Scanned with OKEN Scanner

Inițial, nu trupa românească urma să prezinte spectacolul de inaugurare a viitorului Teatru Național; impresarul Papanicola aranjase ca deschiderea să aibă loc cu opera *Robert diavolul* de Meyerbeer, care ar fi prilejuit folosirea „mașinăriilor scenice nemțești". Autoritățile, care nu doreau să prilejuiască o manifestare națională, nu au avut nimic împotrivă. Situația din Moldova, unde *Teatrul cel Mare* (de la Copou) fusese deschis de formația franceză, s-ar fi repetat. Din fericire, „mașinăriile" n-au sosit la vreme și inaugurarea s-a făcut de către actorii noștri, în frunte cu Costache Caragiale.

Inaugurarea *Teatrului cel Mare* a avut loc miercuri 31 decembrie 1852. Era seara de revelion, dar biletele fuseseră de multă vreme vîndute, cumpărate de cei avuți, dornici să-și etaleze bogățiile în fața domnului și a notabilităților care participau la inaugurare, dar și de publicul obișnuit al teatrului românesc. „Inaugurarea aceasta se făcu, însă ea se făcu pe tăcute, cu sfială, fără prologuri, fără imnuri patriotice, care fură toate contramandate... orice aluzie la o serbare națională era înăbușită" — arată Cezar Bolliac. Într-adevăr, aceasta a fost situația și, dacă există relatări asupra strălucirii inaugurării, ele se referă la toalete, nu la vreo manifestație. Nici piesa — *Zoe sau Un amor romanesc*, traducere de Bobescu după piesa *Zoe ou L'amant prêté* de Scribe și Mélesville —, slabă și nesemnificativă, nu era potrivită pentru asemenea eveniment. Rolurile principale au fost deținute de C. Caragiale și Niny Valery, avîndu-i alături, printre alții, pe Costache Mihăileanu, Ralița Mihăileanu, Maria Constantinescu, Raluca Stavrescu și alții. Spectacolul a început cu *Uvertura* la *Claca țărănească* de Wachmann și a cuprins și un program de operă italiană.

Teatrul cel Mare din București a fost inaugurat, dar inaugurarea n-a prilejuit solemnitatea pe care o așteptau cei sinceri interesați în propășirea culturii românești, deoarece autoritatea n-a permis manifestări patriotice naționale. Totuși, chiar în aceste condiții, întemeierea *Teatrului cel Mare* are o deosebită importanță simbolică, dar și efectivă. El reprezintă rezultatul unor acțiuni plămădite în sînul societăților politice culturale prepașoptiste și înseamnă materializarea unui vis. Urma ca această frumoasă clădire și încăpătoare sală* să devină cu adevărat lăcașul teatrului național și al publicului larg. Lupta nu s-a arătat de loc ușoară și teatrul românesc a fost o vreme „cenușăreasă" în propria sa casă, cum spunea unul dintre oamenii de teatru ai timpului. A devenit, totuși, clădirea mișcării teatrale naționale și i s-a recunoscut această calitate, iar pe frontispiciu au ajuns să strălucească cu litere de aur cuvintele și simbolul: *Teatrul Național*.

* „Astă sală se mai deosebește prin a ei construcție acustică, prin care declamatorii și cîntăreții nu sînt nevoiți a face sforțări spre a fi auziți bine. Asemenea împrejurări înlocază pe teatrul de la București între cele mai frumoase ale Europei, și-l fac totodată și podoaba Capitalei; parterul are 338 staluri, trei rînduri de loje, cu înavuțire înfrumusețate și o galerie elegantă se înșiră pe dinnăuntrul salei, decorațiile și mașinăriile sînt făcute de renumitul Milderfer din Mannheim" (*Gazeta de Moldavia*, nr. 6, 1853).

Scanned with OKEN Scanner

Pe scena *Teatrului Național* au jucat aproape toți marii noștri actori din trecut, au fost reprezentați dramaturgii care fac mîndria literaturii clasice și contemporane, naționale și de peste hotare. Dar barbaria nazistă a sfărîmat bolțile și a năruit acest frumos și drag edificiu înainte de a împlini 100 de ani de existență. Teatrul național și popular în ființa sa a continuat să existe chiar dacă a fost distrusă clădirea; el a cîștigat noi valori și semnificații astăzi cînd revoluția culturală, inițiată și condusă de partid, l-a făcut să fie teatru al maselor muncitoare, al întregului nostru popor.

TEATRUL CEL MARE DIN BUCUREȘTI ÎN ANII CONCESIUNILOR

Concesiunea formației românești a fost acordată lui Costache Caragiale și Ion Andrei Wachmann, care însă a renunțat după scurtă vreme. Trupa condusă de Caragiale juca de trei ori pe săptămînă și era compusă din: Mihail Pascaly, Iorgu Caragiale, Ion Mincu, Daniil Dragulici, Ion Gestian, Fany Tardini, Raliță Mihăileanu, Mali Cronibace, Matei Millo și alții. Marele actor moldovean figura ca angajat din luna noiembrie a anului 1852 și a debutat pe scena *Teatrului cel Mare* la 11 martie 1853, cu rolul Chiriță.

Prezența lui Millo în formația din București s-a făcut repede simțită, atît în ceea ce privește repertoriul cît și modul de interpretare. Din păcate, tot repede a ajuns și la ciocniri cu Costache Caragiale. Millo nu era de acord cu repertoriul promovat de Caragiale, care, la rîndul său, desconsidera piesele preferate de Millo. Astfel, cu toate că amîndoi urmăreau propășirea teatrului românesc, dar pe căi ce li se păreau iremediabil antagoniste, ciocnirile s-au permanentizat și au dus la o regretabilă ruptură și la prejudicii pentru teatrul nostru.

La sfîrșitul stagiunii 1852—1853, o hotărîre a comitetului teatral — de a cărei modalitate brutală se pare că Millo nu era străin — a decis ca actorul venit de la Iași să fie numit director artistic al trupei, deoarece Caragiale, fiind concesionar și aflîndu-se prins în treburi administrative, nu se poate ocupa „de formarea actorilor, cu punerea cuviincioasă în scenă și cu învățarea rolurilor". Lui Caragiale i-a fost adus la cunoștință printr-o simplă adresă, oficial și rece, că devenea administrator, iar Millo conducător artistic. Nu era o măsură înțeleaptă, pentru că nu au fost avute în vedere meritele lui Caragiale și faptul că energia, talentul, cunoștințele în acest domeniu și dragostea sa pentru teatru puteau fi folosite încă multă vreme: Caragiale nu era mai în vîrstă decît Millo și era departe de a fi epuizat.

Matei Millo, artist deosebit de valoros, iubit de publicul larg al acelei vremi pentru repertoriul popular și pentru firescul interpretării, era bine să facă școală și să i se dea oficial posibilitatea, dar această acțiune putea

să fie înfăptuită fără jignirea lui Costache Caragiale. Actul de la sfîrşitul stagiunii 1852—1953 a făcut ca în stagiunea următoare Matei Millo să nu mai figureze printre componenţii trupei româneşti care juca la *Teatrul cel Mare*. După cîteva spectacole „în beneficiu", Millo împreună cu Costache Mihăileanu au constituit o formaţie şi au început activitatea la 20 februarie 1854 într-o altă sală de teatru. Din trupa Millo-Mihăileanu făcea parte: Costache Dimitriade, Al. Vlădicescu, Ştefan Mihăileanu, Pavel Stoenescu, Raliţa Stoenescu şi alţii.

În Bucureşti existau două formaţii româneşti, ceea ce pentru publicul încă redus numericeşte al capitalei înseamnă prea mult şi nu numai pentru public, ci chiar pentru forţele actoriceşti. Avea de suferit calitatea spectacolelor, dar şi actorii aflaţi într-o nespus de grea situaţie materială, şi avea de suferit teatrul românesc scindat. Costache Caragiale, după ce încercase, fără rezultat, o formulă de asociere, după ce apelase desperat la sprijinul statului şi nu-l primise, a fost declarat falit în anul 1855. Înregistrase un deficit de 4 000 de galbeni în două stagiuni, iar subvenţia derizorie a statului nu fusese mărită cu nici un galben. Astfel a ajuns la faliment unul dintre ctitorii teatrului naţional.

Teatrul românesc, deşi nu interesa oficialitatea, era totuşi o problemă mereu sîcîitoare pe care cei în drept ar fi vrut s-o ştie o dată rezolvată. De aceea s-au gîndit la o soluţie — pentru ei —, şi anume să acorde concesiunea numai persoanelor care dispuneau de garanţii materiale (3 000 de galbeni) şi relaţii („să fie bine văzut în societate"). Dar ce om priceput în ale teatrului putea să dispună de 3 000 de galbeni, cînd Caragiale fusese declarat falit pentru că nu dispusese de 1 500, iar Millo era urmărit de creditori încă de la Iaşi? S-a găsit însă un „garant" pentru Millo şi acesta a devenit director concesionar sau — cum se mai spunea — antreprenor al *Teatrului cel Mare*. Millo a deschis stagiunea 1855—1856 la 2 octombrie cu o piesă, mai întîi de toate spectaculoasă, intitulată *Nelegiuitul*. Din fericire s-a găsit loc şi pentru lucrări de valoare din literatura românească (Alecsandri, Millo) şi din cea universală (*Burghezul gentilom* şi *Georges Dandin* de Molière, *Lucreţia Borgia* şi *Maria Tudor* de Victor Hugo etc.).

Situaţia teatrului românesc nu s-a îndreptat; de la stagiune la stagiune ea s-a arătat tot mai precară; Millo nu a mai putut face faţă şi a cedat conducerea teatrului „garanţilor" care nu aveau nimic comun cu teatrul decît suma învestită. În 1857, Millo nu mai era director, Costache Caragiale n-avea angajament, iar de teatru se ocupau „garanţi" ca D. Budişteanu sau N. Paraschivescu. Cît priveşte oficialitatea, singura ei grijă era să înăspreasca cenzura şi să aloce cît mai puţini bani pentru teatrul nostru. Aceasta a fost situaţia în stagiunile 1856—1857, 1857—1858 şi 1858—1859, pînă cînd a expirat concesiunea lui Millo (1 iunie 1859).

Nici al doilea director nu scosese teatrul bucureştean din impas şi la expirarea concesiunii Matei Millo era dator 700 de galbeni, afară de alte obligaţii care însemnau de fapt tot datorii. Se spunea despre el că era „mînă spartă", că nu era bun organizator, dar deficitul său — ca

Scanned with OKEN Scanner

și al lui Caragiale — nu se datora unor slăbiciuni personale, ci nefericitului sistem al concesionărilor. Concesionarul, de obicei un mare actor al vremii, cu o subvenție derizorie, era nevoit să susțină prin veniturile realizate de pe urma spectacolelor viața întregii trupe. Era nevoit astfel să facă publicului concesii pentru că trebuia cu orice preț să-l aducă la teatru și prețul era mare. Se comercializa textul care în general nu era de valoare, ci de efect, și se plătea cu calitatea spectacolului. Nu cîștiga nimeni, nici actorii care se speteau muncind, nici publicul, nici concesionarul, fiindcă nici Matei Millo, nici Mihail Pascaly, cei care au avut concesiunea cea mai mare parte din timp, nu au fost bogați. Nu numai că n-au fost bogați, dar Millo a fost urmărit în permanență de creditori tocmai de pe urma acestor concesiuni. Spre sfîrșitul vieții, Mihail Pascaly a cunoscut mari lipsuri materiale, la fel ca și Costache Caragiale.

A fost o epocă în care misiunea social educativă a teatrului n-a putut fi decît cu greu și numai în parte îndeplinită. Dacă totuși teatrul românesc a progresat în această perioadă, faptul s-a datorat marilor dramaturgi și îndrumători ai vremii, lui V. Alecsandri, B. P. Hașdeu, Cezar Bolliac, C. A. Rosetti, N. Filimon, și unor actori animatori, ca: Matei Millo, Mihail Pascaly, Costache Dimitriade, Theodor Theodorini, Ștefan Vellescu, Neculai Luchian și alții. Primii au creat lucrări dramatice de valoare, au susținut adevărata artă teatrală și au combătut comercialismul; ceilalți, adică actorii animatori, nu s-au lăsat cuprinși de răul comercialismului pînă la neglijarea rosturilor teatrului și au luptat pe toate căile ca teatrul românesc să meargă înainte.

De-a lungul acestor ani, artiștii de frunte au luptat pentru schimbarea condițiilor organizatorice din teatrul românesc. S-a părut că situația se va schimba pe timpul domniei lui Cuza, cînd guvernul și-a manifestat intenția de a prelua conducerea teatrului. Actorii au salutat cu entuziasm această inițiativă, care, din păcate, nu s-a înfăptuit decît parțial și doar pentru o stagiune, prin înființarea *Direcției comitetului teatrelor*. Pentru o vreme, sub directoratul lui C. A. Rosetti, trupa românească a fost alcătuită din: Costache Caragiale, Matei Millo, Mihail Pascaly, Costache Dimitriade, Ștefan Vellescu, Iorgu Caragiale etc. și din Eufrosina Popescu, Matilda Pascaly, Frosa Sarandy, Maria Constantinescu etc. Au jucat atunci împreună cei mai mari actori ai acelei vremi și, chiar dacă n-a fost decît de scurtă durată, s-a dovedit că pot fi reuniți cu toții în cadrul aceleiași formații. Lupta a continuat și se cunosc diferite proteste ale actorilor împotriva comercialismului. Toți vedeau salvarea în asocierea artiștilor; Matei Millo, Mihail Pascaly, Costache Dimitriade sau Ștefan Vellescu au și propus asemenea formule, care aveau la bază aceleași principii, fie că s-au numit *Uniunea Artistică*, *Artiștii asociați* sau *Societatea dramatică română*. Aceste uniuni artistice presupuneau însă fonduri din partea statului, fără de care șansele de reușită nu erau prea mari, așa cum a dovedit *Societatea dramatică română*, constituită în 1874 sub conducerea lui Matei Millo, Ștefan Vellescu și Costache Dimitriade.

Scanned with OKEN Scanner

Acţiunile artiştilor au găsit susţinători între marii oameni de cultură ai timpului, în presă şi chiar în rîndul autorităţilor. Ca urmare, în primele luni ale anului 1877 au început consultările în privinţa reorganizării mişcării teatrale. Petre Grădişteanu împreună cu Costache Dimitriade au fost însărcinaţi să găsească forma cea mai potrivită de organizare şi să redacteze proiectul de lege. Cu doi ani înainte de înfiinţarea *Societăţii Dramatice*, în 1875, pe timpul directoratului lui Alexandru Odobescu, pe frontispiciul teatrului renovat apăruse „subversivul" *naţional*. Astfel că *Teatrul Naţional* avea să fie de aici înainte lăcaşul *Societăţii dramatice*, iar *Societatea dramatică* organismul menit să asigure artiştilor condiţii mai bune de viaţă şi creaţie, cu posibilitatea, incomparabil mai mare decît pe vremea concesiunilor, de a răspunde înaltelor rosturi ale teatrului în ţara care se află în 1877 pe pragul cîştigării independenţei naţionale.

CONSTITUIREA «SOCIETĂŢII DRAMATICE» LA BUCUREŞTI

La 6 aprilie 1877, în *Monitorul Oficial* Nr. 76 a apărut *Legea pentru organizarea şi administrarea teatrelor din România*, votată în Cameră la 30 martie, iar la 29 iunie al aceluiaşi an a fost aprobat *Regulamentul privitor la teatre şi la cafenele-concerte*.

Proiectul de lege redactat de Petre Grădişteanu a fost susţinut de raportul lui Ion Cîmpineanu, semnat de acesta şi citit în şedinţa Camerei de Grădişteanu. Autorul raportului acuza faptul că teatrul „a fost lăsat în părăsire, ba, chiar mai mult, i s-au impus nişte sarcini atît de mari, încît societatea de artişti români vede cea mai mare parte din reţetele serale mergînd în diferite taxe destinate a acoperi cheltuielile care n-ar trebui să apese asupra teatrului"[38]. Raportul elogia „talentul şi curajul cîtorva artişti care au sacrificat o existenţă întreagă luptînd cu dificultăţile materiale crescînde din zi în zi şi cu indiferentismul particular chiar, spre a împiedica de a dispărea această instituţie"[39]. Raportul conţinea gînduri emoţionante despre teatru şi menirea sa; teatrul naţional — arăta Cîmpineanu — e „destinat a deştepta şi întreţine sentimentele frumoase şi aspiraţiile nobile", fiindcă „în teatrul naţional se văd reproduse scene din istoria noastră naţională, acolo se reamintesc generaţiilor moderne faptele măreţe ale glorioşilor noştri străbuni; acolo, în fine, junimea poate găsi tipuri de eroi, de cetăţeni mari, de români buni . . . "[40].

Scanned with OKEN Scanner

După ani de frămîntări şi mari greutăţi, *Legea din 6 aprilie 1877* consacra împlinirea unui deziderat al mişcării teatrale, a unui obiectiv pentru realizarea căruia se străduiseră toţi cei sinceri interesaţi de soarta teatrului românesc. *Societatea dramatică,* modul specific de organizare de pe urma votării proiectului de lege întocmit după studierea unor moduri de organizare din străinătate şi în special al *Comediei Franceze,* care a fost parţial preluat, era menită să pună capăt sistemului concesionărilor, sub egida căruia se desfăşurase viaţa teatrală vreme de douăzeci şi cinci de ani (1852—1877). Ea urmărea să strîngă la un loc pe toţi actorii de valoare ai capitalei, să-i elibereze de „atotputernicia" directorilor concesionari, care, la rîndul lor, fuseseră nevoiţi de cele mai multe ori să-şi conducă activitatea după criterii mai întîi comerciale. *Societatea dramatică* urma să promoveze criterii corespunzătoare artistice şi educative în repertoriu sau distribuţii şi să orienteze *Teatrul Naţional* către îndeplinirea obiectivelor sale de educare şi progres. În sarcina ei cădea asigurarea unor condiţii omeneşti de viaţă pentru artişti şi, în general, ridicarea poziţiei lor din toate punctele de vedere.

Nu sub toate aspectele *societatea dramatică* a răspuns speranţelor puse în ea; repertoriul a continuat să mai fie pe alocuri alcătuit în funcţie de aşa-zisul gust al publicului, n-au dobîndit toţi actorii condiţii corespunzătoare de viaţă şi creaţie, de vreme ce angajaţii erau plătiţi doar atîta vreme cît dura stagiunea etc. Cu deficienţele semnalate, *Societatea dramatică* constituie totuşi un moment de cotitură în mişcarea teatrală românească, modul de organizare care a înlesnit apariţia şi a susţinut afirmarea pleiadei de maeştri ai scenei româneşti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Ea a pus capăt, în mare măsură, repertoriului de duzină jucat numai spre a aduce publicul la teatru, a deschis porţile marelui repertoriu clasic universal şi a promovat producţiile propriei noastre dramaturgii prin cele mai reprezentative realizări. *Societatea dramatică* a căutat să curme sistemul alegerii pieselor în care aveau roluri X sau Y, cum se obişnuia pe vremea concesiunilor. Şi dacă *Societatea dramatică* ar fi însemnat doar cele arătate pînă acum, putem înţelege de ce a constituit un important moment de cotitură, un punct de pornire pe căi reformatoare.

Condusă de un director ajutat de un comitet format din personalităţi din domeniul artei şi literaturii, *Societatea dramatică* a cuprins chiar de la început fruntaşi ai artei şi culturii naţionale. Director general al teatrelor, de fapt director al *Teatrului Naţional,* a fost Ion Ghica. Alături de el, din comitet făceau parte: V. Alecsandri, C. A. Rosetti, P. B. Haşdeu, D. C. Ollănescu-Ascanio şi alţii. Societatea propriu-zisă a fost constituită prin alegerea actorilor: Matei Millo, Eufrosina Popescu, C. Dimitriade, Ştefan Iulian, Ana Popescu, Maria Vasilescu, Ion Christescu şi Maria Flechtenmacher. Aceştia au fost aleşi din rîndurile artiştilor care depuseseră cereri la Direcţia generală a teatrelor. Afară de cei opt, aşa-zişii membri fondatori, au mai intrat în rîndurile societarilor: Petre Vellescu, Ana Dănescu, Aristizza Romanescu, Irina Poe-

naru, Theodora Pătrașcu, Aneta Florescu, Mihai Mateescu și Ion Panu. Deoarece Aneta Florescu, Aristizza Romanescu și M. Mateescu nu aveau stagiul necesar și acest lucru a fost arătat de către unii societari, cei trei au fost trecuți în categoria gagiștilor. Maria Flechtenmacher s-a retras din rîndul Societarilor chiar a doua zi după alegere (24 iulie) și în locul ei a fost admisă Frosa Sarandy; apoi au devenit societari alți mari actori. Pascaly a fost admis la sfîrșitul lui august ca actor și director de scenă, mai tîrziu Ștefan Vellescu, apoi Raluca Stavrescu și alții. Pe lîngă societari se aflau ca angajați așa-numiții gagiști și elevi. Printre cei dintîi se numără chiar din prima stagiune Mihai Mateescu, I. Hagiescu, Aristizza Romanescu, N. Petreanu și — spre sfîrșit — Grigore Manolescu. Printre elevi — în număr de zece — se aflau C. I. Nottara, Al. Catopol, Agatha Bîrsescu.

Datorită lui Ghica și comitetului, nici o adevărată valoare a teatrului nostru din acea epocă n-a fost lăsată pe dinafară. Faptul că primul director al *Teatrului Național* a fost Ion Ghica și că el a rămas destul de multă vreme în fruntea teatrului n-a putut fi decît spre folosul artei dramatice românești. Pe lîngă prestigiul său cultural și politic recunoscut, pe care l-a dat oarecum și locului ocupat de el în *Teatrul Național*, Ghica s-a arătat deosebit de priceput în organizare și conducere. Sînt demne de subliniat atitudinea sa în problema repertoriilor, favorabilă pieselor cu valoare recunoscută și producției originale, de asemenea elasticitatea, nelipsită de principialitate, pe care a manifestat-o în relațiile cu marii actori, cu care a avut dificultăți chiar de la început. Așa, de exemplu, Pascaly n-a acceptat decît cu greu să facă parte din *Societatea dramatică* și numai cu îndeplinirea unor condiții, dintre care prima era acordarea direcției de scenă. După ce Pascaly a fost admis ca societar clasa I și director de scenă, Millo, în mod demonstrativ, a început să lipsească, fapt care a impus înlocuirea lui la 23 septembrie 1877. În fața unor asemenea situații, Ghica a promovat cu curaj tineretul înzestrat.

Meritele și tactul primului director al *Teatrului Național* au făcut ca „fotoliul lui Ghica" să intre în tradiție. Realizările deosebite înscrise sub conducerea sa au fost duse mai departe de către unii din directorii care i-au urmat, de exemplu: I. L. Caragiale, Grigore Cantacuzino, Al. Davila, Pompiliu Eliade și alții.

ÎNFIINȚAREA CONSERVATOARELOR DE MUZICĂ ȘI DECLAMAȚIE ȘI PRIMII PROFESORI

Înființat în 1864, pe timpul lui Alexandru Ioan Cuza, *Conservatorul de muzică și declamație*, prima instituție de stat autonomă de învățămînt artistic din țara noastră, a avut de suferit, scurtă vreme după

înființare, din pricina dezinteresului arătat de oficialitățile culturale. Începutul făcut pe vremea lui Cuza nu a fost dus mai departe de cei chemați să se ocupe de treburile teatrale după 1866 și din această cauză greutăți de tot soiul i-au stînjenit activitatea și în primul rînd faptul că în cadrul conservatorului arta dramatică nu beneficia decît de o singură catedră, cea de declamație, unde preda un singur profesor.

Primii profesori, Matei Millo și apoi Costache Caragiale, s-au luptat cu aceste greutăți, la fel Ștefan Vellescu și cei care au urmat la catedrele conservatorului. Totuși, datorită dragostei lor pentru teatrul românesc și muncii neostenite, conservatorul a propășit ajungînd un factor important în viața teatrală românească. În București, ca și la Iași, realizările începuturilor, legate de numele lui Matei Millo, Costache Caragiale sau Costache Dimitriade, au fost preluate și duse mai departe de două autentice personalități pedagogice care au avut și avantajul de a rămîne vreme îndelungată la catedra conservatorului. Este vorba de Ștefan Vellescu la București, și de Mihail Galino, la Iași. Profesori ai lui Grigore Manolescu, Constantin Nottara, Ion Brezeanu, Vasile Toneanu, Aristide Demetriade, Aglae Pruteanu, Stațe Dragomir etc., prin remarcabilele lor calități didactice și strădania depusă în slujba viitorului teatrului românesc, cei doi, dar în special Ștefan Vellescu, au avut un rol de seamă în pregătirea pleiadei de artiști care au ilustrat școala națională interpretativă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Ei și-au adus astfel contribuția la pregătirea unuia din marile momente ale teatrului nostru. O dată cu ei, învățămîntul teatral românesc, prin absolvenții conservatorului, a ajuns să-și dovedească maturitatea, și-a probat marea utilitate și s-a afirmat printre factorii determinanți ai progresului mișcării noastre teatrale.

În București, Ștefan Vellescu, pedagog deosebit de înzestrat, a înțeles drumul necesar al dezvoltării teatrului românesc și a îmbinat valorile lăsate învățămîntului de Millo și Caragiale. Personalitate artistică interesantă, în care sălășluiau înclinații pedagogice, el a pregătit multe generații de actori și a dat teatrului personalități artistice bine definite. Vellescu, care vreme îndelungată a predat singur arta dramatică, ilustrează în școala teatrală tipul profesorului capabil să ofere viitorului actor diversitatea de aspecte pe care educația artistică le presupune. Era o sarcină extraordinar de grea, împlinită totuși, așa cum va fi împlinită mai tîrziu și de Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Ion Livescu. Fără credința și sacrificiile lor, conservatorul nu și-ar fi putut îndeplini rolul de pepinieră a teatrului românesc. Fiecare, începînd cu Vellescu sau Galino, a posedat marea însușire a adevăraților profesori de artă, aceea de a lăsa liberă dezvoltarea originalității creatoare a elevilor lor.

Ei au demonstrat că în artă, în special, a educa înseamnă a orienta, nu a impune anumite dimensiuni.

SITUAȚIA TEATRULUI DIN IAȘI

La începutul acestei perioade, în jurul anului 1850, conducerea trupei românești a aparținut lui Matei Millo, Teatrul național se bucura de prestigiu la Iași, era așteptat în orașele din provincie și, după succesul înregistrat în turneul întreprins la București în 1851, era așteptat cu interes și în capitala Țării Românești. Pe scenă erau prezentate lucrări de prestigiu ca *Shylock* de Shakespeare, cu Ion Poni în rolul titular, dramatizări interesante ca *Don Quijotte de la Mancha,* cu Millo în Sancho Pancha, drama istorică națională *Mihul* de N. Istrati, cu Ion Poni, și comedia de mare răsunet *Chiriția în provincie,* care i-a prilejuit lui Millo și teatrului românesc un nou succes excepțional.

Totuși, autoritățile se arătau foarte puțin interesate de strădaniile și realizările teatrului național, aici, ca și la București, acordîndu-se întîietate operei italiene, din pricina căreia formația românească a ajuns să nu mai aibă loc în *Teatrul cel Mare* de la Copou. Pare de necrezut, dar oficialitățile vremii au acordat operei italiene, în exclusivitate, clădirea de la Copou și au obligat trupa națională să treacă în vechiul și impropriul local al *Teatrului de Varietăți.* În asemenea condiții se explică faptul că o serie de actori s-au gîndit să plece în orașele de provincie ale Moldovei sau chiar la București. Printre ei se afla și Matei Millo, care, după strădaniile și succesele de pînă acum, considera că teatrul nostru merită o cu totul altă situație.

Millo s-a îndreptat spre București unde promisese că se va reîntoarce în curînd pentru a prezenta o nouă serie de spectacole; el însă a rămas la București. Aici prezența și realizările unui moldovean echivalau cu o contribuție la susținerea ideii Unirii. În capitala Țării Românești, Millo a înscris multe izbînzi, a sperat însă că va strînge și bani spre a-și plăti datoriile făcute la Iași, dar se știe că speranța nu i s-a împlinit. Millo nu s-a rupt totuși de teatrul ieșean, unde a revenit de multe ori și unde a continuat să fie prezent prin excepționalele sale creații, rămase în amintirea spectatorilor și intrate în tradiție.

După plecarea lui Millo, de teatrul românesc s-au ocupat o vreme actorii Ion Poni și Neculai Luchian, în condiții din ce în ce mai grele. Stînjenită de opera italiană, formația românească a deschis stagiunea următoare (1853—1854) abia la 20 decembrie, în vechiul teatru. Situația teatrului național, condus acum de Petru Sterian și Alexandre Gatineanu, era departe de a fi bună. Repertoriul era în general necorespunzător, iar formația, compusă — printre alții — din N. Luchian, N. Teodoru, C. Bălănescu, Gabriela Luchian, Florica Sterian, Smaranda Merișescu etc., se zbătea în mari nevoi materiale și se afla sub pericolul dezmembrării.

S-a părut o vreme că problema teatrului românesc va fi rezolvată prin preluarea direcției de către Vasile Alecsandri. Alarmat de situația existentă el a cerut, la 20 noiembrie 1854, să i se acorde pentru zece

ani direcția teatrului cu o subvenție de 600 de galbeni. Cererea scrisă de Alecsandri cu această ocazie are valoarea unui manifest și totodată a unui rechizitoriu. „Menirea sa — scrie el despre teatru — este de a lovi în relele obiceiuri care fac pată în societate și de a pune în iveală faptele strălucite a istoriei patriei și simțirile cele mai nobile ale omenirii. El este chemat totodată a fi un mijloc sigur de dezvoltare a literaturii și de prefacere a năravurilor; deși asemine menire folositoare au meritat de a fi încurajată, teatrul românesc au avut a se lupta chiar de la înființarea lui cu tot soiul de greutăți și de împotriviri care au adus mari piedici propășirii sale. Atîrnarea lui de teatrul străin, la care au fost supus de către stăpînirea trecută, lipsa de o subvenție potrivită trebuințelor sale, prigonirile neîncetate a unei cenzuri aspre și nepăsătoare, deosebitelor direcții ce l-au speculat, au avut pînă acum o fatală înrîurire asupra lui și l-au adus în starea unei păpușării, depărtîndu-l de calea adevărată a artei dramatice. Cu toate acestea teatrul românesc s-au făcut pentru public o trebuință atît de neapărată, încît lipsa sa este simțită de toți și mai cu seamă de acei care înțeleg puternica înrîurire a teatrului asupra societății“[41].

Lui Alecsandri i s-a acordat pentru zece ani direcția sau, cum se mai spunea, privilegiul *Teatrului Național* din Iași. Din păcate însă, speriat de greutățile pe care trebuia să le înfrîngă și care nu i-au lăsat timp pentru scris, nu după multe luni, invocînd motive diferite, a denunțat contractul și a recomandat ca „privilegiul“ să fie acordat actorului Luchian și primarului Iașului. După retragerea sa, direcția a fost atribuită celor recomandați, iar responsabilitatea de a controla piesele, care inițial îi aparținea tot lui Alecsandri, a revenit unui comitet compus din: C. Negruzzi, Gh. Asachi și Al. Donici. Ei aveau datoria de a „controla piesele care urmau să se reprezinte, atît în privirea moralei publice, cît și a hotarelor în care trebuie a se restrînge critica“[42].

Cu multă greutate teatrul s-a deschis la 18 decembrie 1855, tot în localul vechiului *Teatru de Varietăți*. Formația românească cuprindea pe: N. Luchian, N. Teodoru, C. Bălănescu, Alecu Gheorghiu, Șt. Idieru și pe Gabriela Luchian, Smaranda Merișescu, Maria Neculau; regizor era Alexandre Gatineau, iar șef de orchestră A. Flechtenmacher. În primăvara lui 1856, Dimitrie Cracti, primarul recomandat de Alecsandri, s-a retras de la conducerea *Teatrului Național* din Iași și a rămas singur Neculai Luchian, ale cărui strădanii pentru propășirea teatrului s-au făcut simțite printr-o serie de rezultate bune. El a continuat să fie director și în stagiunile următoare, adică 1857—1858, stagiuni care au precedat Unirea Moldovei cu Țara Românească.

În împrejurările cunoscute, cînd exista o puternică opoziție antiunionistă și amîndoi caimacamii, atît Teodor Balș cît și Nicolae Vogoridi, s-au arătat potrivnici Unirii, teatrului i-ar fi revenit un rol foarte important. Acest rol l-a deținut doar în parte, la fel ca și cel din Țara Românească. Chiar dacă pe scenă — din pricina cenzurii caimacamilor — era mai greu să aibă loc manifestații unioniste de amploare și mai ales spectacole cu piese unioniste, ele n-au lipsit, atîta vreme cît s-a jucat comedia cu caracter unionist *Cinel-Cinel* de Vasile Alecsandri, de

pe urma căreia a avut de suferit Neculai Luchian, arestat din pricina chemărilor unioniste pe care le conţinea piesa.

Lovindu-se în continuare de dezinteresul şi chiar de ostilitatea autorităţii, teatrul românesc nu mergea bine şi vinovat era considerat Luchian, cu toate că nu era numai el responsabil şi mai ales nu în primul rînd el. Era vinovat sistemul, acelaşi ca în Bucureşti, sistemul concesiunilor care permitea concesionarului să angajeze pe cine voia şi cu ce sumă voia, punea repertoriul în funcţie de gustul şi interesul său, nu asigura pregătirea tinerilor şi multe altele. A fost director concesionar Alecu Fotino, avîndu-l alături pentru problemele artistice pe Mihail Galino, dar starea de lucruri nu s-a schimbat. La începutul stagiunii 1861—1862, situaţia era din nou dezastruoasă şi teatrul nu avea nici măcar conducător. Actorii au încercat să constituie o asociaţie din care făceau parte toţi cei de frunte, adică Luchian, Galino, Bălănescu etc. Preţuindu-le efortul guvernul — era pe vremea lui Cuza — le-a acordat subvenţie şi mai ales dreptul de a se întoarce în *Teatrul de la Copou*. Guvernul lui Cuza a continuat să susţină teatrul românesc, a dat „antepriza" în condiţii ceva mai bune (30 000 de lei subvenţie; zilele de marţi şi duminică pentru spectacole; egalitate cu trupa de operă în ceea ce priveşte obligaţiile financiare etc.), dar sistemul defectuos al concesionării a fost păstrat.

Printre numele concesionarilor apare cel al actorului C. Bălănescu, fără ca situaţia să se schimbe. După puţin, direcţia a revenit lui Luchian, apoi, în octombrie 1866, antrepriza a fost dată primăriei din Iaşi cu o subvenţie de 50 000 de lei. Cu această ocazie s-a constituit o comisie care l-a numit inspector al *Teatrului Naţional* pe Mihail Galino, dar stagiunea s-a deschis abia în luna decembrie a anului 1866. Se pare că această formulă convenea actorilor faţă de aceea a antreprizelor; dovadă stă o adresă trimisă primăriei de către un grup, în care se mulţumeşte pentru grija ce li s-a arătat „scăpîndu-i din mîna acelor antreprenori care pînă în anul 1865 se serveau de ei ca de nişte obiecte speculatorii". Este de observat că printre semnatari nu se aflau foştii concesionari.

În stagiunea 1870—1871, teatrul a fost din nou concesionat lui Neculai Luchian, care a izbutit să constituie o trupă foarte valoroasă, compusă din: Mihail Pascaly, Costache Dimitriade, Ştefan Iulian, Petre Vellescu, Ion Panu, Matilda Pascaly, Anicuţa Popescu şi alţii. Ca urmare, în repertoriu au figurat: *Hamlet, Ruy-Blas, Răzvan şi Vidra;* Luchian n-a rămas decît o stagiune, după care i-a luat locul avocatul Teodor Aslan, care a deţinut concesiunea pînă la stagiunea 1876—1877, cînd a fost preluată în grup de N. Luchian, C. Bălănescu şi M. Galino. Dar grupul n-a rezistat şi stagiunea a fost deschisă de un alt avocat, pe nume Constantiniu, căruia i-a urmat mult aşteptata *Societate dramatică*.

Se vede că în aceeaşi perioadă situaţia teatrului din Iaşi a fost asemănătoare cu cea a mişcării teatrale din Bucureşti. Trupa, compusă din nume cunoscute nouă, aflată sub conducerea unor concesionari ale căror poziţii şi mod de a acţiona nu difereau de ale celor din Bucureşti, a jucat în vechiul *Teatru de Varietăţi,* şi apoi în *Teatrul de la Copou*

şi a avut să facă faţă la fel şi fel de greutăţi. În repertoriu, lucrările dramaturgiei originale şi cele ale scriitorilor clasici universali erau în minoritate; majoritatea o reprezentau prelucrările şi traducerile după lucrări de o valoare discutabilă. Actorii ieşeni au fost şi ei nevoiţi să prezinte acelaşi mare de număr de spectacole şi ca urmare grija pentru calitate s-a aflat şi aici pe al doilea plan. Totuşi, în această perioadă, nici scena teatrului din Iaşi nu a fost lipsită de valori actoriceşti şi spectacole deosebite; aici au continuat să apară cîţiva dintre marii actori care jucau de obicei în Bucureşti, dar care păstrau Iaşului dragi amintiri. Aici au interpretat roluri: Matei Millo, Costache Dimitriade, Theodor Theodorini. De asemenea, au jucat: Ştefan Vellescu, Ştefan Iulian, Gr. Manolescu, Matilda Pascaly, Frosa Sarandy, Raluca Stavrescu, Anicuţa Popescu etc., ducînd prin talentul şi uneori prin repertoriul pe care îl prezentau, adevărată emulaţie în mişcarea teatrală ieşeană.

La capătul unor acţiuni care ţinteau înlăturarea sistemului concesionarilor, la Iaşi, cu un an mai tirziu decît la Bucureşti, adică în anul 1878, s-a constituit, pe aceleaşi baze şi cu acelaşi sistem de organizare ca la Bucureşti, *Societatea dramatică*. Printre componenţi se găseau: Neculai Luchian, Mihail Galino, C. Bălănescu, Elena Evolski, Em. Manoliu, D. Pruteanu, Atena Georgescu etc. Membri ai comitetului teatral erau Dimitrie Gusti, Cerchez şi Chintescu, iar din comitetul de lectură făceau parte: I. Negruzzi, N. Gane, V. Pogor şi alţii. Şi la Iaşi constituirea *Societăţii dramatice* a avut urmări favorabile, atît în ceea ce priveşte viaţa şi condiţiile de creaţie ale artiştilor cît şi repertoriul. În anii următori constituirii s-a înregistrat prezenţa unui număr tot mai mare de piese originale valoroase (printre autori figurau I. L. Caragiale, B. P. Haşdeu etc.) şi a unui remarcabil număr de lucrări ale dramaturgiei clasice universale, devenind şi aici obişnuită prezentarea unor opere de Shakespeare, Victor Hugo, Schiller, Molière. Totodată, se observă apropierea de teatrul ieşean a unui public din ce în ce mai larg, fapt care a permis serii de reprezentaţii, ceea ce mai înainte se realiza cu greu, chiar la spectacolele excepţionale.

TEATRUL DIN CRAIOVA

După plecarea lui Costache Caragiale de la Craiova, conducerea teatrului românesc i-a revenit lui Costache Mihăileanu, care însă, lipsit de sprijin, cu toate că a apelat la „milostenii“ sau „ajutor particular“, nu a putut rezista şi a părăsit Craiova ruinat. Conducerea teatrului a preluat-o Pera Opran, cu Theodor Theodorini ca director artistic şi Eduard Wachmann şef de orchestră, dar abia din 1855, după ce Theodor Theodorini a devenit director răspunzător atît de problemele artistice cît şi de cele administrative, teatrul din Craiova a ajuns o instituţie artistică cu prestigiu pe plan naţional.

Theodor Theodorini a imprimat o nouă orientare teatrului din Craiova, de la repertoriu la modul de pregătire al spectacolelor și interpretare, pe care le cerea cît mai apropiate de adevăr. Directorul a adus elemente valoroase și a reușit să închege un ansamblu care a cîștigat adeziunea publicului craiovean. Grăiește de la sine faptul că, în urma incendiului din 1886, cînd clădirea teatrului a căzut pradă flăcărilor, fără sprijinul autorităților, o nouă clădire a fost ridicată în foarte scurtă vreme și s-a inaugurat la mai puțin de un an de la izbucnirea incendiului.

Din păcate însă, moartea l-a răpit pe acest prețios animator încă tînăr și mai ales într-o perioadă în care Theodorini era cu deosebire necesar teatrului.

Continuatoare a lui Theodorini a fost soția sa, actrița Maria Stavrescu-Theodorini, care a luptat spre a duce mai departe tradiția sănătoasă începută în anii directoratului soțului său. Realizările n-au lipsit nici în această perioadă și este cazul să fie reținută reprezentația cu *O scrisoare pierdută,* jucată în anul 1886 la 13 noiembrie, spectacol care a constituit o biruință artistică de neuitat. De altfel, craiovenii consideră cu mîndrie că printre autorii ale căror opere au fost mai bine înțelese și realizate pe această scenă se află în primul rînd Ion Luca Caragiale.

La teatrul din Craiova s-au afirmat o serie de interpreți de mare valoare ai rolurilor caragialiene, așa cum a fost Ion Anestin, mult prețuit de Caragiale pentru rolul Cetățeanului turmentat, Al. Demetrescu-Dan în Caţavencu, Maria Petrescu — Veta etc. Totodată, merită să fie subliniată și activitatea dusă în cadrul teatrului craiovean de compania de operetă formată din cîntăreți de valoarea lui Aurel Bobescu, Iosefina Găluşcă, Ion Băjenaru și alții și din actorii de comedie, I. Anestin, I. Tănăsescu, N. Popescu etc.

La Craiova, organizarea *Societății dramatice* a avut loc abia după doisprezece ani de la constituirea celei din București, în 1889, la intervenția și insistențele Mariei Theodorini. Din păcate, urmările nu au fost cele așteptate; situația materială a actorilor nu s-a îmbunătățit și nici nu s-a ajuns la o evidentă creștere calitativă a repertoriului. Sînt cunoscute numeroase acțiuni protestatare ale artiștilor craioveni, prin care se cereau salarii și condiții de creație măcar oneste. Într-unul din proteste se spune, printre altele: „Să se dea artistului o leafă omenească, plătită la timp, fiindcă a pretinde actorului să fie numai martir, să sufere el și familia lui toate mizeriile sărăciei, pe cînd spiritul lui să planeze în sferele ideale ale artei, iar mintea să i se frămînte pentru a pătrunde rolul ce are de interpretat, e o mare nedreptate și cît va dăinui starea de lucruri vorbă de îndreptare nu va fi".

Și cum această stare de lucruri a dăinuit, problema teatrului din Craiova a continuat să rămînă deschisă. Se știe că *Teatrul Național* din Craiova a fost multă vreme închis în trecut, ca o dovadă a dezinteresului arătat unei instituții de artă cu vechi și frumoase tradiții.

Scanned with OKEN Scanner

TEATRE ÎN ALTE ORAŞE ALE ŢĂRII

În această perioadă, pe cuprinsul Ţărilor Române au continuat să existe sau au fost înfiinţate noi teatre. La Cîmpulung-Muscel s-a jucat teatru pînă în anul Unirii, la Botoşani se joacă din nou în 1857 şi 1858, la fel se prezintă situaţia şi la Bacău, unde în 1852 au susţinut o serie de spectacole cîţiva actori ai teatrului din Iaşi, alţii au jucat prin 1857 şi este probabil că au avut loc reprezentaţii între timp şi în continuare. S-a mai jucat la Piteşti, la Focşani, Brăila şi Galaţi.

Nici în Transilvania n-au lipsit acţiunile menite să ducă la realizarea unor reprezentaţii teatrale. S-a jucat teatru de către elevi şi studenţi la Oradea, Cluj, Sibiu şi mai ales la Braşov, unde a activat chiar o formaţie de diletanţi, care a reuşit să prezinte de-a lungul a cîţiva ani piese ale unor clasici universali: Molière, Schiller, sau valoroşi autori români contemporani: V. Alecsandri, Costache Caragiale, Costache Negruzzi şi alţii. După 1860, viaţa culturală din Transilvania a cunoscut un reviriment tradus prin acţiuni organizate care urmăreau să contribuie la afirmarea culturală naţională prin societăţi şi asociaţii, care au fost *Asociaţia pentru cultura şi literatura poporului român,* şi cu un rol deosebit în viaţa teatrală — *Societatea pentru un fond de teatru.* Totodată, către Transilvania s-au îndreptat trupe conduse de Matei Millo, Mihail Pascaly, Fany Tardini etc.

AFIRMAREA TEATRULUI ROMÂNESC

1. În T. T. Burada, *op. cit.*, vol. I., p. 206.
2. *Ibidem*
3. *Op. cit.*, p. 209.
4. *Dacia literară,* 1840, p. 116, repr. de T. T. Burada, *op. cit.*
5. *Ibidem*
6. *Ibidem*
7. *Cenzura în Moldova* de R. Rosetti, după I. Massoff, *op. cit.*, p. 318.
8. Anafora din 5 X 1846, repr. de T. N. Burada în *Istoria teatrului în Moldova,* vol. I, p. 336.
9. *Manualul administrativ al Principatului Moldovei,* Iaşi, 1855, vol. I, p. 368 şi urm.
10. *Loc. cit.*
11. *Curierul românesc,* 1845, nr. 89.
12. *Pruncul român,* 1848, no. 25.
13. *Loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

13.

Îndrumători care şi-au adus contribuţia la dezvoltarea şi consolidarea teatrului românesc

În această perioadă grea pentru teatrul românesc, mai ales din pricina defectuoasei organizări, a avut un rol deosebit activitatea de îndrumare dusă de cîţiva dintre fruntaşii culturii noastre. Ei au adus o importantă contribuţie la afirmarea dramaturgiei originale şi la definirea şcolii naţionale interpretative.

CEZAR BOLLIAC

Cezar Bolliac a adus în mişcarea teatrală românească convingeri democratice şi idei estetice de preţ, le-a susţinut ferm şi a avut bucuria să vadă multe din ele rodind. Om de concepţie, analist profund, Bolliac a vizat împlinirea obiectivului primordial, care consta în consolidarea şi propăşirea teatrului naţional. Alături de alţi fruntaşi ai culturii noastre, Bolliac a luptat cu ardoare, convins de responsabilitatea teatrului ca una dintre cele mai importante instituţii culturale. „Este dară — scria Bolliac — un interes capital pentru populii juni, care se îngrijesc de viitorul lor, să nu permită teatrului de a călca strîmb“[1]. Credincios acestui principiu, el s-a străduit mai bine de patru decenii să orienteze teatrul pe drumul cel bun, prin îndrumări care nu şi-au pierdut valabilitatea nici astăzi şi care îl înscriu printre cei mai valoroşi luptători pentru progresul scenei româneşti.

Într-un articol publicat în 1845 în *Curierul românesc*, Cezar Bolliac sublinia că „artele ajung să fie trebuinţe neapărate într-un popul ce se civilizează, şi la noi putem zice că teatrul care este templul artelor, a ajuns să fie o trebuinţă, o hrană spirituală“[2], lăsînd să se înţeleagă res-

ponsabilitatea acestei instituţii şi a slujitorilor ei. A pledat pentru un teatru în care spectatorul să întîlnească „geniul naţiunii, nenorocirile şi izbînzile românilor, obiceiurile, tradiţiunile şi aspiraţiunile românilor, defectele, pînă şi ridicolul românilor“[3], unde să poată auzi valorificată frumoasa limbă românească, să vadă viciul înfierat de artişti talentaţi şi culţi, conştienţi ei înşişi de menirea nobilă a teatrului.

Bolliac a căutat să înlăture „hrana cea rea“ şi a început cu repertoriul, deoarece, cînd nu este corespunzător, prin el „se falsifică gustul, se corupe spiritul, se depravează anima“. De asemenea, a căutat să-i înlăture şi pe cei care urcau pe scenă fără har şi convingere, n-aveau ce şi nici cum să spună. Cezar Bolliac considera, pe bună dreptate, că teatrul nu înseamnă doar o clădire care să adăpostească orice trupă şi orice repertoriu; esenţa — după părerea lui — o reprezintă repertoriul de calitate şi actorii de valoare, adică fiinţa acelui teatru a cărui materialitate doar o constituie clădirea.

Cezar Bolliac şi-a arătat de nenumărate ori dezacordul cu sistemul concesiunilor, care ducea la abuzuri, mercantilism şi în cele din urmă la compromiterea misiunii artei. „Teatrul — scrie el — nu este bine să-l dăm în întreprinderi“[4], deoarece este dăunător atît pentru artă cît şi pentru întreprinzătorii recrutaţi din rîndurile marilor actori. „S-a probat destul — sublinia Bolliac — că darea antreprizei teatrului în mînile oricărui dintre artişti naşte susceptibilităţi cu neputinţă a se învinge prin prestigiul ce ar putea să inspire talentul său pe scenă“[5]. În acţiunea împotriva modului defectuos de organizare, Bolliac i-a avut alături pe majoritatea actorilor şi pe oamenii de cultură cu vederi înaintate, care, asemenea lui, considerau că fracţiunile concurente, adică trupele existente în mişcarea teatrală ca urmare a modului de organizare, nu-i vor putea asigura niciodată propăşirea. Ei considerau necesar ca acestei probleme să i se acorde toată atenţia, chemau oficialitatea să asigure baza materială, iar responsabilitatea artistică să-i revină unui comitet compus din persoane competente şi interesate de mersul pe căi bune a mişcării teatrale româneşti.

Bolliac socotea repertoriul drept factorul determinant în evoluţia teatrului şi era convins că un real progres nu se poate realiza fără lucrări româneşti. Cum astfel de lucrări nu existau încă în număr suficient, era normal să se facă apel la traduceri, realizate însă în cele mai bune condiţii şi numai după scrieri de certă valoare. Bolliac cerea prezentarea unor „opere mari, piese clasice, spre formarea animei şi dezvoltarea gustului“[6], pretindea piese de-ale noastre sau străine care să facă din oameni „eroi şi cetăţeni, sclavi ai onoarei şi datoriei“, să cultive „pasiuni nobile şi generoase, amorul binelui şi al frumosului“[7]. Împotriva noianului de traduceri după lucrări slabe, făcute de persoane fără calităţile necesare, el cerea „oameni cu gust, cu talent şi cu bună ştiinţă de limba românească spre a traduce capodopere teatrale din literaturile cele mari în limba românească, fie în proză corectă, fie în versuri bune“[8].

Scanned with OKEN Scanner

Bolliac a atras atenţia asupra rolului ce-i revenea teatrului în formarea şi propagarea limbii literare; el combătea faptul că pe scenă şi de pe scenă limba, în loc să-şi găsească cele mai desăvîrşite forme de expresie, era de multe ori deformată, aşa cum citează drept exemplu: „Este trist pentru un român s-audă pe scena românească . . . *tînărul om care pe scaun şade, pus la picioarele murului, balul a avut loc deja, mă grăbesc pentru ca să mă duc, am uitat de a veni* (s.n.), şi atîtea şi atîtea altele"[9].

Bolliac a afirmat cu mîndrie geniul poporului român, l-a arătat determinant în domeniul creaţiei şi l-a cerut surprins şi fixat şi în lucrările destinate scenei. Îndrumătorul a subliniat că activitatea artistico-literară implică mari responsabilităţi de conştiinţă şi de natură estetică, impune fermitate şi democratism, reală putere de concepţie şi creaţie. Scriitorii de care avea nevoie dramaturgia românească nu se puteau ridica din rîndul acelor „poetaşi cu crîmpeie şi peticele de versuri cu frunză verde"[10], iar operele dramatice nu puteau fi scrise „spre închinăciune pre la boieri şi cucoane, pre la domni şi pre la doamne"[11]. Altundeva este sursa inspiraţiei şi alţii sînt cei cărora li se cuvine dedicată creaţia; ea trebuie adresată maselor şi presupune tocmai cunoaşterea şi înţelegerea poporului, rolul dramaturgiei fiind să scormonească „în analele şi moravurile noastre; ca să ne creeze un repertoriu de piese naţionale bazate pe un patriotism bine înţeles"[12].

Cezar Bolliac a atras atenţia asupra necesităţii existenţei unor corespondenţe specifice între opera dramatică şi publicul căruia se adresează, rezultat al unor factori diverşi care au determinat la rîndul lor specificul poporului respectiv. „Drama şi comedia — scrie el — îşi au izvorul, se trag din istoria, din moravurile şi din caracterul propriu al unui popor"[13]. El nu nesocotea creaţiile celorlalte popoare, totuşi aprecia, pe bună dreptate, că dezvoltarea teatrului românesc şi îndeplinirea rolului său educativ, patriotic şi cetăţenesc nu se poate realiza independent de dramaturgia naţională. Este de înţeles mîndria pe care o simţea Bolliac, aşa cum mărturiseşte el însuşi, „ori de cîte ori auzim că se reprezintă pe scena română o piesă originală, concepută şi scrisă în româneşte"[14].

Bolliac considera că dramaturgia originală trebuie să se dezvolte în primul rînd pe calea dramei. Atitudinea îşi are explicaţia în condiţiile de viaţă ale acelei epoci şi în însăşi poziţia îndrumătorului, care socotea că într-o epocă lipsită prin cei aflaţi la cîrmă de idealuri mobilizatoare, replica teatrului trebuie să fie serioasă, profund emoţionantă şi eficientă în sens etic şi social. După părerea sa, menirea teatrului era să transmită valorile tradiţionale de demnitate, să îndemne şi să susţină lupta pentru libertate socială şi naţională. În această epocă, lui Bolliac i se păreau mai potrivite pentru teatru gravitatea cu semnificaţii adînci, îndemnurile către eroism şi virtute; el voia ca teatrul să mobilizeze poporul.

Cezar Bolliac nu ignora necesitatea comediilor şi ca dovadă stau consideraţiile în legătură cu *Iorgu de la Sadagura,* comedie „foarte potrivită şi necesară într-o societate păcătoasă". O altă lucrare cu caracter satiric a lui Alecsandri se bucura de apreciere în primul rînd pentru că „poetul naţional a ştiut să grupeze şi să dea răsărire fiecărei nuanţe a viţiurilor

sociale“[15]. În general, Bolliac condiționa valoarea dramaturgiei de eficacitatea ei, de aceea comediei îi cerea să înfiereze răul și în același timp să arate sau să sugereze soluții pentru îndreptarea lui. „O singură lacună — scrie el despre o piesă — arată răul, dar nu arată leacul“[16]. Ne mîndrim să subliniem existența unor asemenea criterii și perspective în aprecierea operelor literare, a unor atît de prețioase opinii în gîndirea teatrală românească, într-o vreme în care nu mulți le purtau și mai ales puțini le-au așternut pe hîrtie cu valoare de îndreptar.

În operele dramatice aprecia relieful tipurilor și concentrarea, era potrivnic exceselor și prisosurilor.

Prețuia măiestria scriitorului tradusă prin dinamismul și dramatismul lucrării, prin gradația și alternanța momentelor, absolut necesare atît pentru interpret cît și pentru public.

În problema interpretării, Bolliac arăta absoluta necesitate a pregătirii actorului, deoarece „actorul incult, actorul fără literatură întinsă, nu poate fi actor, oricît de mult i-ar fi dat talentul, numai cînd talentul natural va fi dezvoltat în școală serioasă de teatru, poate deveni artist“[17]. Artistul talentat numai „afundîndu-se mai cu seamă în studiu“ poate atinge prin arta lui sublimul.

În spiritul acestor constatări și convingeri, Bolliac a arătat că progresul mișcării teatrale însești este legat de cel al școlii de teatru și a cerut autorităților să se ocupe de ea, considerînd că învățămîntul artistic nu poate fi în nici un chip o chestiune particulară. „Iată pentru ce — scrie el în *Trompeta Carpaților* — e cu neputință teatrul fără actori pregătiți prin cunoștințe întinse de istorie, de geografie, de obiceiuri și moravuri prezente și trecute. Astfel dară, revin că nu se poate teatru fără școală“[18].

Bolliac s-a apropiat de problemele creației actoricești fără pretenții, ca un om bine intenționat, totodată încrezător în capacitatea sa de a ajuta, și toate considerațiile în legătură cu arta interpretativă îl arată ca pe un remarcabil analist și om de gust. Toate acestea, susținute de conștiința rosturilor educative ale activității artistice, fac ca poveţele sale să însemne o contribuție de preț la dezvoltarea teatrului nostru. Adept al interpretării veridice, emoționante și clare, convingătoare mai cu seamă, Cezar Bolliac a considerat că în procesul creator are un rol determinant gîndirea, element fără de care actorii nu pot sesiza sensurile și nici pune în valoare nuanțele unui personaj. Presupunînd sinceritatea în interpretare ca ceva dat, Bolliac aprecia autenticitatea caracterelor aduse pe scenă, implicînd fiecare „simțimîntul său propriu, ținuta sa diferită, limbajul său diferit“.

El a pretins deplina concordanță între simțămînt și modul de expresie, a combătut exagerările, a arătat adevărul drept criteriu, firescul ca modalitate și natura drept școală. Natura, ca „singurul element în care se poate dezvolta fără strîmtorări un adevărat talent“[19], a fost considerată de Cezar Bolliac drept permanenta sursă de înnoire și de varietate în creație.

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE FILIMON

Nicolae Filimon a fost în primul rînd critic şi îndrumător muzical; el s-a ocupat cu precădere de teatrul liric şi uneori de cel dramatic. Constatînd legătura intimă dintre teatru şi muzică, sublinia drept caracteristică prezenţa lor efectivă în viaţa omului, capacitatea de a-i fi sprijin în momente grele, de a-i da răspuns la întrebări şi curaj în acţiune. El mai arată că teatrul şi muzica pornesc înfrăţite de la anticul Thespis, legîndu-se prin Eschil, Sofocle şi Euripide, dezvoltîndu-se mai departe pentru triumful vieţii şi binele omului.

Chiar dacă în mod greşit afirmă drept divină originea artei, modul de a trata fenomenul artistic arată că milita pentru o artă cu rol activ în viaţa oamenilor. Filimon n-a fost nicidecum prizonier al unei formule mistice în legătură cu arta, ci a pus-o totdeauna în funcţie de popor şi societate şi a apreciat-o prin prisma criteriului eficacităţii. Teoreticianul care rezerva manifestări artistice rol educativ i-a fixat ca obiectiv împlinirea aspiraţiilor omenirii şi drept cale de îndeplinire elevaţiunea. Potrivnic artei divertisment, dar pretinzînd respectarea unor cerinţe estetice, Nicolae Filimon apare ca o interesantă şi inspirată figură de îndrumător de la care teatrul românesc n-a avut decît de cîştigat.

Către activitatea de îndrumare Filimon a fost mînat de factori multipli, în rîndul cărora chemarea şi formaţia intelectuală legată de teatru ocupă primul loc şi explică totodată calitatea contribuţiilor sale, referirile concrete sau teoretizările privind arta. „Noi nu criticăm ca să scriem, nici nu scriem ca să facem paradă de noi spre a face carieră“ — mărturisea el credinţa într-o chemare pe care a urmat-o cu dragoste şi a exercitat-o cu seriozitate. Ţinînd seama de faptul că în cultura naţională îndeletnicirea aceasta se afla la început de drum, Filimon a căutat să precizeze calităţile trebuitoare criticului, a subliniat competenţa şi obiectivitatea atît de necesară într-o activitate unde posibilitatea de confruntare a unei afirmaţii este îndeobşte dificilă. Exercitarea criticii o considera misiune de mare responsabilitate, cu rostul de a arăta relele şi de a urmări cu perseverenţă îndepărtarea lor.

În criticile sale, Nicolae Filimon a folosit de obicei ironia uşoară, ceea ce nu denotă lipsă de curaj, ci conştiinţa că are de-a face cu oameni care abia trebuie obişnuiţi cu critica. Îndrumătorul nostru a fost ironic, mai ascuţit cîteodată, dar în majoritatea cazurilor cald ironic, nelăsîndu-se de loc greu cîştigat de realizări, pe care le consemna cu bucurie. În privinţa eficacităţii activităţii sale o competentă confirmare o găsim în rîndurile lui Ion Ghica. „Critica lui era plină de dreaptă judecată şi de bunăvoinţă — afirmă cunoscutul om de cultură — el critica fără patimă, fără interes şi fără venin; critica . . . să îndepărteze iar nu pentru ca să descurajeze; articolii lui erau plini de învăţătură şi de poveţe bune şi folositoare; scopul lui era să îndemne pe artişti şi să formeze gustul publicului“[20].

Activitatea de critic şi-a început-o în coloanele gazetei *Naţionalul* din Bucureşti şi a continuat-o în *Ţăranul român*, care a început să apară la 12 noiembrie 1861. Primul număr i-a datorat lui Filimon nu numai cronica la *Prăpăstiile Bucureştiului*, vodevil în 5 acte (prelucrat) de Matei Millo, ci şi alte articole. Aşa, spre exemplu, el a scris o foarte vehementă cronică internă, un articol cu caracter agricol şi altul în care dezbătea probleme din domeniul horticulturii. În *Ţăranul român*, Nicolae Filimon a luat atitudine împotriva regimului ostentativ preferenţial acordat operei italiene, „care de doi ani se ţine pe contul guvernului sub cuvînt de ameliorare". Considerînd-o „un teatru de lux", care „se frecventează de oamenii avuţi ce pot şi trebuie a-şi plăti plăcerile lor", el cere ca „subvenţia ce se dă acestui teatru să se dea celui naţional". Pentru teatrul românesc a solicitat cu insistenţă grija materială a guvernului „căci de la dînsul (teatrul naţional — *n.n.*) naţiunea întreagă aşteaptă mult din toate punctele de vedere".

Şi, după părerea lui Filimon, despre un teatru naţional românesc nu poate fi vorba atîta vreme cît nu există baza pe care o constituie dramaturgia originală, factor determinant al originalităţii teatrului în general. „Am zis de mai multe ori — sublinia el — că pînă nu vom avea un repertoriu de drame şi comedii naţionale, nu vom putea să avem nici actori buni, nici teatru naţional"[21]. Criticul arăta necesar „să avem un repertoriu compus din piese de concepţiune adevărat românească, singurul mijloc de a da relief mai mare literaturii noastre teatrale". Această idee trebuie subliniată, deoarece reprezintă una din cele mai importante contribuţii ale lui Nicolae Filimon la procesul de statornicire naţională a teatrului nostru. Preocupat de importanţa factorului naţional specific, care condiţionează deplina valabilitate a operei de artă, Filimon îl consideră una din cauzele care au determinat necesitatea „de a-şi crea fiecare popor teatrul său în parte". El argumentează că dacă toate pasiunile sînt la fel pretutindeni „modul însă al exprimării acestor pasiuni diferă foarte mult".

Chiar dacă dorea cu ardoare lucrări româneşti, nu avea de ce să aprecieze lucrările aşa-zise originale, de fapt imitaţii care abundau atunci în repertoriu. El a criticat repertoriul compus din „drame teribile, vodevile-fantasmagorice, comedii şi farse pline de imoralitate, toate aceste lepădături ale teatrelor franţuzeşti". Ostil neputinţei artistice, ca şi şarlataniei cu care prima face casă bună, Filimon a fost vehement împotriva repertoriului cuprinzînd „în locul pieselor care formează gustul, luminează mintea... numai piese de cele cu mare spectacol, cu trăsnete şi fulgere, cu focuri bengalice şi sperietoare, cu draci care trag tutun în ciubuce de antin şi cu imanele de chihlimbar şi cu cîte alte momele inventate pentru a ademeni pe nătîngi"[22], sau piese „în care tîlharii de drumuri trec de oameni oneşti şi de cei mai perfecţi gentlemani".

„De cîtva timp, avem durerea de a vedea cum se vestejeşte din zi în zi Teatrul Naţional sub înrîurirea omorîtoare a spiritului de speculaţiune, ce bate din partea direcţiunii"[23] — notează criticul în legătură cu alt obiectiv împotriva căruia a acţionat. În numele a ceea ce trebuia să fie

teatrul românesc nu s-a sfiit să acuze moravuri şi oameni, chiar dacă printre aceştia se afla ilustrul actor Matei Millo. Îl supără reclama deşănţată care se făcea unor spectacole lipsite de valoare, aşa cum era de exemplu, *Roza magică*, feerie în 4 acte şi 14 tablouri. Subtitlurile abracadabrante aflate pe afiş sînt concludente: *Căderea infernală, Talisman, Melcul colosal, Contrabasul, Curcanul monstruos, Boschetele animate, Balconul zburător, Stîlpii drăcoşi, Fîntîna zînelor* etc. La fel era prezentată şi piesa *Fiul nopţii*, în legătură cu care afişe mari arătau că va oferi spectatorilor: *Decoruri noi, Focuri bengale* şi *Lupte pe mare*. Apelînd la demnitatea implicată exercitării misiunii teatrale, Filimon arată că cei care prezintă asemenea spectacole într-un astfel de mod sînt la fel cu „şarlatanii şi şireţii care pun deasupra prăvăliilor lor cîte o tablă cu portretul unui om dintre cei mai buni şi onorabili ca să amăgească poporul“[24].

„Punctul de vedere al moralei şi al instrucţiunii“ a fost totdeauna prezent în analizele şi aprecierile făcute de Filimon, care a pretins creaţiei artistice eficacitate educativ-moralizatoare, în sensul demascării şi eliminării viciilor, al elogierii meritului şi virtuţii. Ocupîndu-se de condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească lucrarea dramatică din punct de vedere estetic, Filimon pretindea, pe lîngă reflectarea veridică a realităţii, realizarea unor personaje bine conturate, cu capacitatea de a reliefa aspecte caracteristice lumii pe care o reprezintă. Filimon preţuia lucrările dramatice care aduceau în scenă teme interesante şi le susţineau prin caractere convingătoare şi conflicte puternice. Pentru critic existau, ca de altfel şi în realitate, lumi care sînt surse de poezie şi frumos; este vorba de masele poporului, ale căror „suferinţe“ şi „bucurii“ fac obiectul principal al dramei.

În problemele artei interpretative, de care s-a ocupat doar în treacăt, a fost partizanul veridicităţii cu calitate artistică, văzînd principalul obiectiv al artei interpretative în „exactitatea desemnării caracterelor“, transpunerea materialului oferit de dramaturg în forme cît mai corespunzătoare din punct de vedere estetic, conform cu legile dramatice, cu echilibru şi măsură. Aceasta presupune „ca artiştii noştri să cunoască arta dramatică în toată întinderea ei, să aibă idei solide despre tradiţiunea fiecărei şcoale în parte, despre etnografie şi mai cu seamă despre viaţa intimă şi manierele particulare ale eroilor ce-i vor reprezenta“[25].

Nicolae Filimon, care condiţiona valabilitatea creaţiei actoriceşti de modul în care actorul transmite mesajul piesei, a arătat că numai prin îmbinarea elementului dramatic cu cel interpretativ se poate ajunge la momente de forţă artistică, la adevărata „elevaţiune“. Ca urmare, criticul cerea interpreţilor justeţe în concepţie şi sinceritate în trăire, corespondenţă între fond şi formă, între caracterul personajului interpretat şi modul de expresie. Filimon considera măiestria interpretativă ca o condiţie a creaţiei, care însă nu trebuie să ducă la virtuozitate rece, deoarece interpretul are misiunea să arate „pasiunea sufletului şi nu mecanismul unui instrument“.

O condiţie a spectacolului bine realizat o reprezintă şi ansamblul, fără de care, chiar cu interpreţi principali de valoare, spectacolul este deficitar.

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi alţi îndrumători ai vremii, el s-a ridicat împotriva tendinţei unor personalităţi actoriceşti de a străluci cu orice preţ. Cerea ca actorii să aibă pe scenă prezenţa continuă, într-o vreme cînd mulţi obişnuiau să-şi susţină „partitura" şi apoi să ia „repaus", cu toate că personajul continua să se afle în scenă şi în faţa publicului. În privinţa cadrului, criticul pretindea cel puţin corectitudine, fiind împotriva „exhibiţiilor ornamentale" şi a „capriţiului vestimentar", împotriva anacronismelor etc.

Sînt puţine cele scrise de Filimon în legătură cu arta actoricească; totuşi ele îl arată capabil să sesizeze aspectele esenţiale ale măiestriei interpretative, să explice natura lipsurilor şi să susţină valorile cînd le întîlneşte. În puţinul timp din scurta sa viaţă în care s-a ocupat de teatru, Nicolae Filimon a adus o contribuţie peste care nu trebuie să se treacă, deoarece a dat şi el impuls pe drumul propăşirii şi deplinei afirmări a dramaturgiei naţionale şi a interpretării ei corespunzătoare.

C. A. ROSETTI

În calitate de cronicar şi director, de teoretician şi animator, Rosetti a fost prezent în viaţa teatrală a vremii sale şi, mai cu seamă, în cel de-al treilea sfert al secolului al XIX-lea. El a dezbătut o serie de probleme ale teatrului şi totodată a acţionat pentru împlinirea lor. Cronicile şi contribuţiile teoretice din *Românul,* acţiunile mobilizatoare sau protestatoare, directoratul din 1859—1860, proiectele de reorganizare a teatrului românesc, prezenţa sa în comitetul teatral etc. reliefează o personalitate strîns legată de mişcarea teatrală naţională. Această activitate impresionantă rezultă din convingerea mărturisită că „teatrul este şcoala în care poporul ostenit de munca zilei şi poate uneori şi înăsprit de felurite suferinţe se duce seara spre a-şi odini şi mintea şi trupul şi învăţa morala, patriotismul, virtutea prin icoane vii şi puternice şi . . . prin fapte vii şi eroice"[26].

Rosetti şi-a început activitatea de îndrumător în preajma unirii Moldovei cu Ţara Românească şi acest fapt explică poate insistenţa cu care a căutat să pună în valoare rolul înalt educativ şi de factor unificator spiritual al teatrului, locul unde spectatorul îşi „aduce aminte de viaţa cea înaltă, cea nobilă, cea curată"[27]. Legătura teatrului cu viaţa şi reciprocitatea constînd în influenţa vieţii asupra teatrului şi a acestuia asupra vieţii au fost subliniate şi demonstrate de Rosetti în repetate rînduri. El nota că „teatrul nu poate fi decît oglinda societăţii aceleia din care face parte"[28] şi arăta mai departe că se află în raporturi statornice şi credincioase cu „revoluţiile cele mari ce se fac în spiritele şi-n destinurile societăţii". Teatrul are, aşa dar, datoria să reflecte, el trebuie să fie „oglinda stării noastre sociale", dar reflectarea implică un anumit sens în surprinderea şi fixarea aspectelor.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Rosetti, teatrul este un factor cu eficacitate politică, cu rol moralizator, o prezenţă importantă în procesul de propăşire naţională, patriotică. El consideră mişcarea teatrală determinată, la rîndul ei, de mersul general al societăţii, de aceea acuza aşezările economice şi stările politico-sociale pentru situaţia grea în care se găsea teatrul nostru în cel de-al treilea sfert al secolului trecut.

Cu energie caracteristică, Rosetti a căutat modalitatea de a înlătura relele existente în viaţa teatrală. „Nu mă pot asocia — scrie el — cu cei care plîng pe ruinele unei clădiri fiindcă ştiu că lacrimile fără acţie sînt ca ploaia ce cade pe nisip"[29]. Îndrumătorul, conştient de multitudinea factorilor determinanţi ai mersului înainte al teatrului şi convins de necesitatea propăşirii sale, a urmărit, cum spunea el, „cu lumina studiului, unde este răul şi unde este leacul" şi pentru deplina vindecare a făcut „necurmat apel la toată naţia". Rosetti s-a adresat patetic tinerimii: „Juni şi June române, să refacem, să creem de voiţi Teatrul Naţional, să traducem, să prelucrăm, să compunem bucăţi morale şi vii, să le jucăm chiar şi fiţi încredinţaţi că aplauzele ce le va da publicul român ne vor înfrăţi, ne vor lumina, ne vor înnobila pe toţi"[30]. Pentru stimulare a adus exemplul filarmoniştilor, „acea junime de români şi române, care în loc de a se duce pe la casele lor în ziua în care s-a surpat templul ce începuse a se zidi, sub numele de Şcoala filarmonică, ei ascunseră în fundul inimii lor scînteia cea sacră ce abia putuseră să prinză şi merseră înainte cu credinţă"[31].

Rosetti a făcut apel atît la oamenii de teatru cît şi la public, cerîndu-le să înţeleagă că în teatru nu contează beneficiul material, ci cel moral şi că teatrul nu este o simplă distracţie.

Spre deosebire de ceilalţi îndrumători teatrali ai vremii, interesaţi în primul rînd de problemele dramaturgiei, Rosetti, fără să le neglijeze, s-a ocupat îndeosebi de arta interpretativă.

În problemele specifice ale dramaturgiei, Rosetti n-a intrat; el a subliniat doar condiţia de bază, aceea a unei înalte calităţi ideologice, astfel ca drama să ofere posibilitatea îndeplinirii funcţiei educative a teatrului. Îndrumătorul, dornic să sublinieze liniile directoare ale creaţiei dramatice, nu s-a limitat să dea numai o orientare valabilă în orice timp şi loc, ci a cerut creaţii care să surprindă şi să fixeze valori specifice naţionale ale poporului nostru. Subliniind necesitatea legăturii organice şi intime cu poporul de la care emană şi căruia i se adresează, el a militat pentru originalitatea teatrului nostru, irealizabilă fără o dramaturgie naţională. Şi dacă în această privinţă Rosetti nu se arată a fi un teoretician, aşa ca în domeniul interpretării, el rămîne un inspirat agitator, credincios statornic convingerii asupra înaltelor rosturi educative ale teatrului. „Prin amorul frumosului — scrie el — orice artă pregăteşte pentru amorul dreptăţii şi al libertăţii şi pînă să începem a produce pe scenă frumosul naţional... avem sub mîna noastră capodoperele lui Schiller, Shakespeare şi mulţi alţi autori francezi, care conţin cele mai depline îndemnuri la pietate, la amorul familiei al patriei, al libertăţii"[32].

Scanned with OKEN Scanner

Conştient poate de faptul că afirmarea masivă a dramaturgiei originale constituie un proces de mai lungă durată, la care trebuie fixate în primul rînd coordonatele şi mai puţin modalităţile, Rosetti s-a apropiat cu deosebire de arta interpretativă. Considerînd actorul principalul factor în procesul de ridicare a teatrului românesc din acea perioadă, a căutat să-i convingă pe actori de responsabilitatea lor deosebită, convins, la rîndul său, că fără o asemenea conştiinţă nu vor găsi resursele necesare spre a accepta şi birui greutăţile de care se izbeau cu deosebire ei.

Sigur că Rosetti nu considera suficientă educaţia cetăţenească şi morală a actorului, ci, în primul rînd, o avea în vedere pe cea artistică propriu-zisă. „Un artist fie cît de bine înzestrat de natură, nu poate înainta, nu poate cunoaşte frumosul pînă ce nu-l vede şi nu-l studiază cu tot dinadinsul“[33] — considera el şi de aceea a luptat pentru crearea unei instituţii de învăţămînt, a făcut proiecte, a redactat programe de studiu, a înfiinţat el însuşi o şcoală pe lîngă Teatrul Naţional sau a intervenit pentru trimiterea la studii în străinătate a celor mai talentaţi actori. Datorită concursului dat de C. A. Rosetti, prin organizarea a două spectacole de beneficiu, au putut pleca la studii în Franţa Mihail Pascaly şi Costache Dimitriade.

Dar cum nu toţi actorii români puteau fi trimişi să studieze peste hotare şi cum de pregătire specială era nevoie, spre a curma situaţia care-i silea „să inventeze ei însăşi arta dramatică“, C. A. Rosetti a înfiinţat pe vremea directoratului său la *Teatrul Naţional (cel Mare)* o şcoală unde se preda muzica şi declamaţia.

Criticul îndrumător Rosetti se manifestă ca adept al realismului scenic, identificînd artistul interpret de valoare cu acela care aduce pe scenă „un joc natural şi bine simţit“, exprimat cu „simplicitate“. Valorile artistice realiste presupun, pe lîngă posibilitatea de a determina apartenenţa socială şi psihică a personajului şi de a exprima fără ostentaţie dominantele caracterului dramatic, grija pentru cizelarea şi redarea amănuntului semnificativ, vibrarea întregii fiinţe, lucirile sau întunecările ochilor, tonurile, gesturile grăitoare, toate de natură să ducă la autenticitatea artistică. Actorul nu poate fi un simplu emiţător de cuvinte; ele trebuie să fie determinate de trăiri sincere, susţinute de un joc veridic şi bogat, transmise prin toată varietatea formelor de expresie. Este tocmai ceea ce preţuia Rosetti cu deosebire la un actor. „Acest talent, foarte mare pentru un actor — scria el, referitor la Millo — este că ştie a subtînsemna cuvintele cu arta cea mai perfectă; nu este mai nici un cuvînt ce poate avea o valoare pe care nu ştie să-l facă a luci în toată splendoarea sa, prin pronunţie, prin înmlădierea versului, printr-un gest şi mai cu seamă prin ochii săi, atît de elocvenţi“[34].

Arta interpretativă realistă nu se poate împăca cu exagerarea potrivnică adevărului artistic, arată Rosetti, ea are criteriu dreapta măsură, care, totodată, se opune şi reproducerii sau mai precis copierii naturii. El lasă să se înţeleagă că procesul creator pretinde selectarea esenţelor. Interpretarea realistă se traduce prin realizarea pe scenă a unor tipuri reprezentative, care personifică „un viţiu, o virtute, o clasă, o epocă“. În acest

Scanned with OKEN Scanner

sens scrie despre o realizare excepţională a lui Millo că „reprezintă aşa de bine o clasă, un tip, ea are atîta viaţă, atîta realitate încît îţi pare rău că se duce prea curînd“[35], consideraţii care arată că înţelege tipul nu ca pe o schemă, ci ca pe o convingătoare întrupare a vieţii în ceea ce are mai reprezentativ.

Avînd drept ideal al artei sale perfecţiunea către care actorul trebuie să tindă, Rosetti atrage atenţia că procesul creaţiei se conduce după legi pe care artistul este necesar să le cunoască şi de care trebuie să ţină seama. Presupunînd existente elemente ca sinceritatea, firescul etc., el consideră că în teatru este de extremă importanţă legea dozajului artistic, a cărei importanţă au subliniat-o mai tîrziu şi alţi îndrumători ai teatrului românesc. Actorii trebuie neapărat să respecte şi să urmeze acest mare adevăr scenic, — arăta el —, fără de care se compromite trăirea oricît de sinceră, se pierde eficacitatea estetică a creaţiei. Modul de expresie artistică este necesar să fie astfel condus încît să provoace efectul dorit, iar actorul să ţină seama în jocul său de varietatea caracteristică vieţii şi de receptivitatea spectatorului. „Întocmai cum un peisaj este frumos cînd munţii se succed cu văi, aşa şi-n lumea simţurilor noastre o înaltă simţire trebuie să succede cu puncte de repaus“[36], argumentează el, şi în numele acestui adevăr arată actorilor „că este foarte greu de a se ţine mult timp pe nivelul unui patos mare fără să se ostenească pe sine şi să obosească auditorul“[37].

Rosetti se referă şi la concordanţa necesară între sensul unei expresii şi modul în care este susţinută de interpret. „Trebuie să se ştie — precizează el — că este o lege psihologică generală că cu cît zicerile noastre imită mai bine o idee care o exprimă, cu atît aceste ziceri sînt mai fidele ideii şi cu atît o exprimă mai bine“[38], prilejuind „auditorului o mare impresiune dramatică“. De asemenea, interpretarea unui rol pretinde o trăire continuă în scenă, indiferent dacă are sau nu are de susţinut un text; altfel este trădat adevărul vieţii, care arată că omul „trăieşte, gîndeşte şi acţionează chiar atunci cînd nu vorbeşte“[39]. Prezenţa continuă a actorului aflat în scenă poate servi sau împiedica transmiterea mesajului lucrării, deoarece „adesea privitorii se uită la cel ce nu mai vorbeşte, spre a înţelege mai bine pe cel ce vorbeşte“[40].

Rosetti dorea ansambluri închegate, actori capabili să se susţină unii pe alţii în creaţia scenică şi prin aceasta să dea valoare spectacolului. Era un deziderat destul de greu de realizat, mai ales în acea vreme cînd mulţi dintre cei care deţineau roluri secundare, ca să nu mai vorbim de cei care formau ansamblul, erau fără talent şi fără pregătire. Rosetti cerea de la marii actori ai vremii să fie profesori şi regizori, într-un cuvînt animatori, arătînd că poartă responsabilitatea unei pregătiri minime a actorilor din trupa pe care o conduc şi a calităţii spectacolelor.

Un rău al timpului, de care nu erau feriţi nici fruntaşii artei interpretative, îl constituia goana după aplauze; de aceea, criticul s-a referit şi la demnitatea actorului, care nu-i permite să cerşească aplauze, să le provoace cu orice chip şi să se lase furat de reacţia publicului la unele efecte uşoare. Actorul nu cerşeşte, ci comandă aplauzele prin valoarea

Scanned with OKEN Scanner

jocului său, care implică sobrietatea, el nu are dreptul să se lase furat de public, ci datoria de „a forma gustul și înțelegerea publicului său".

Înfățișarea personajului și costumația îl interesa de asemenea pe critic, socotindu-le și pe acestea moduri de expresie cu rol important în reliefarea caracterelor și a apartenenței sociale a personajelor. Rosetti conchide: „Inexactitatea, în asemenea lucruri este foarte însemnată: iertăm multe neadevăruri în viață-ne de toate zilele și-n saloane, dar cerem cu strășnicie adevărul pe scenă. E! atîta loc ne-a rămas și nouă de unde să putem cere exactitatea, adevărul, moralul, frumosul"[41]. Ultimele cuvinte au largi semnificații care privesc însăși atmosfera și moravurile acelor vremi, cu care Rosetti a fost de multe ori în evident dezacord.

Nu numai prin scris, ci și ca organizator, Rosetti și-a adus contribuția la propășirea teatrului românesc. Ca director al *Teatrului cel Mare* a înscris o serie de realizări prețioase, cu toate că n-a condus instituția decît vreme de un an. În acest scurt timp a concretizat parte din ceea ce afirmase și susținuse în activitatea de îndrumare. A fost prezent clipă de clipă în viața artistică a teatrului, de la întocmirea repertoriului la urmărirea realizării scenice, era nelipsit la repetiții, unde dădea sfaturi prețioase, mult apreciate de actori. La *Wilhelm Tell* a condus chiar repetițiile și Nottara spune că „părea transportat atunci cînd actorii se încadrau și-și puneau toată simțirea la interpretarea deosebitelor caractere și deosebitelor scene". Cînd alte îndeletniciri l-au îndepărtat de teatru, cu prestigiul său cultural, Rosetti a condus ani și ani de zile opinia teatrală. Atunci cînd se afla în fața unei realizări artistice deosebite aplauda în picioare la scenă deschisă, susținea actorii de valoare, îi remarca și atrăgea asupra lor atenția publicului.

Exprimîndu-și dragostea pentru teatru, Rosetti mărturisea: „Teatrului îi sînt dator cuvintele de amor, de onoare și de patriotism ce buzele-mi rostiră pentru întîia dată. Tot el m-a învățat să nu mă plec, ci să fiu demn". Acest teatru s-a străduit să-l slujească Rosetti și în mare măsură a izbutit, de aceea a rămas în cultura noastră teatrală ca o figură luminoasă, ale cărei gînduri și contribuții pot fi de folos în cea mai mare parte chiar contemporanilor.

MIHAI EMINESCU

Din cercetarea contribuțiilor sale critice răspîndite în: *Familia, Curierul de Iași* sau *Timpul*, Eminescu apare ca unul dintre cei mai valoroși îndrumători ai teatrului românesc. Din cele scrise reiese că el așeza teatrul printre factorii importanți ai vieții culturale și îi atribuia responsabilitatea unei instituții de importanță națională. Marele poet a subliniat rolul activ deținut de arta teatrală în viața poporului și a insistat îndeosebi asupra laturilor educativ-moralizatoare, înțelegînd că numai astfel teatrul

Scanned with OKEN Scanner

poate fi folositor. În acţiunea pentru crearea unui „repertoriu naţional român care nu numai să placă, ci să şi folosească, ba înainte de toate să folosească"[42], Eminescu socotea că „sînt binevenîţi autorii aceia, care chiar cu talent mai puţin însemnat şi-au dat silinţa onestă de a scrie solid şi sănătos fără jignirea moralei şi a cuviinţei"[43].

Consideraţiile de mai sus se impuneau cu deosebire într-o vreme cînd repertoriul era împînzit de lucări care jigneau morala şi nu apelau „la inteligenţă sau la inimă, ci la simţiri mult mai josnice"[44]. Eminescu scrie la fel despre categoria asemănătoare cuprinzînd „piese de senzaţie, pline de crime, dureri fizice, boale"[45] şi nu apreciază nici cazurile mai fericite, adică lucrările remarcabile printr-o virtuozitate formală.

Atitudinea intransigentă, ascuţimea critică manifestată de Eminescu a fost rezultatul convingerilor sale asupra responsabilităţii teatrului ca instituţie ale cărei rosturi educative şi capacitate de influenţare erau de cea mai mare importanţă. „Să nu ne folosim de împrejurarea cea în sine favorabilă — se întreabă el — cum că simţul poporului nostru e încă vergin şi necorupt de veninul farselor şi a operelor franceze şi nemţeşti? Din contra să ne folosim de împrejurarea asta aşa de favorabilă într-un timp în care atmosfera Europei întregi e infectată de corupţiune şi de frivolitate, ca tocmai într-un asemenea timp noi să dedăm publicul nostru, folosindu-ne de neexperienţa lui, cu creaţiunile geniilor . . . cu sentimente mari, nobile şi frumoase, cu idei sănătoase şi morale"[46], definindu-se ca luptător care vede în teatru un mijloc important pentru afirmarea poporului nostru viguros şi dornic de cunoaştere. El dorea — şi exprima cu atîta poezie dorinţa — ca teatrul să devină un loc în care omul să poată respira „aerul cel curat, poetic, plin de inimă şi minte"[47], un loc din care să „ni se şoptească geniul naţional"

Era firesc ca în activitatea de îndrumare teatrală susţinută de Mihai Eminescu preponderenţa să o aibă problemele repertoriului şi deci ale dramaturgiei. Repertoriul, aşa cum se prezenta în teatrul nostru din perioada celui de-al treilea sfert al secolului al XIX-lea, constituia una dintre principalele piedici în îndeplinirea misiunii educative a scenei. Eminescu acuză organizarea defectuoasă şi lipsa de interes real din partea oficialităţilor, care fac să nu existe „un reazim pentru talentele adevărate"[48], şi nici „un teatru naţional c-o existenţă asigurată, care să-şi urmeze calea cu un repertoriu ales"[49], că nu există un „repertoriu în care fie-ce figură să fie eternă, încît actorul să-şi poată însuşi «capitalul de roluri», potrivit cu talentul său, singura avere pe care un talent şi-l poate cîştiga"[50]. Îşi explică, dar nu poate fi de acord cu situaţia că „fiecare director e silit să deie sau piese de senzaţie, pline de crime, dureri fizice, boale şi lipsit de caractere dramatice, sau alegînd o cale şi mai rea să deie farse obscene în chiotele unui auditoriu foarte primitor de asemenea hrană, care nu apelează la inteligenţă sau la inimă, ci la simţiri cult mai josnice"[51].

Pentru remedierea situaţiilor semnalate acţionează împotriva lucrărilor lipsite de valoare, viciate sau inutile, duce lupta pentru organizarea teatrului, pentru justa orientare a repertoriului şi susţinerea creaţiei

Scanned with OKEN Scanner

dramatice originale de valoare. Pledînd pentru un teatru național cu o existență asigurată, el a fost alături de întreaga mișcare teatrală românească progresistă, aflată atunci în luptă pentru unirea actorilor în asociații sau uniuni artistice, care să dea stabilitate materială și artistică teatrului național. Ca și ceilalți îndrumători, considera că mai înainte de toate trebuie înlăturat comercialismul, cauza principală a decăderii repertoriului, susținea că este necesară lichidarea dependenței directe a lumii teatrului de factorii care împiedicau îndeplinirea principalei sale misiuni și printre acești factori publicul snob „care strîmbă din nas, îndată ce vede repetîndu-se de două ori de trei ori o piesă bună, și care așteaptă cu nerăbdare tot piese nouă, crezînd pe actori cai de poștă, un public ce aplaudă piesele rele și primește cu răceală pe cele bune“[52].

Pînă la realizarea dezideratului, adică a unui teatru național cu o existență asigurată, Eminescu a socotit necesară acțiunea de curățire; de aceea, el a demonstrat nimicnicia unei mari părți a repertoriului, a denunțat cîteva dintre piesele cele mai slabe. Printre acestea, criticul nu face nici o deosebire, fiind la fel de neîndurător față de inepțiile venite de peste hotare sau de cele autohtone. Tăria tonului este în funcție poate și de speranțele puse în fiecare lucrare. Aceasta explică vehemența cu care atacă piesa *Moartea lui Constantin Brîncoveanu* de A. Roques, care ar fi putut avea, tematic, un rol în însănătoșirea repertoriului, dar era o lucrare total lipsită de valoare.

Totuși, chiar lucrările mediocre, pe care era nevoit să le recenzeze, i-au prilejuit contribuții importante la fundamentarea procesului creației. Teoreticianul Eminescu a căutat să fixeze sursele și să indice obiectivele dramaturgiei de valoare. Poporul, cu viața și aspirațiile sale, cu dorința de bucurie și înălțare, constituie sursa și obiectivul adevăratului creator. „Pe popor în luptele sale, în simțirea sa, pe popor în puterea sa demonică și uriașă, în înțelepciunea, în sufletul său cel profund . . .“[53], are menirea să-l aducă în opera sa scriitorului, așa precum o fac cele mai reprezentative personalități ale creației dramatice.

Eminescu considera fiecare popor avînd un specific al său, trăsături și permanențe caracteristice, a căror sesizare și transpunere literară dau deplină originalitate și eficacitate operei respective. De aceea, el a căutat să convingă că specificitatea națională nu este o condiție care poate să fie îndeplinită sau nu, ci că este o problemă de importanță capitală în creație. Socotind că nu primejduiește cu nimic originalitatea națională, el indică modele, desigur nu pentru a fi copiate, ci — așa cum atît de plastic exprimă el — a servi drept „măsurar“ celor ce-și vor încerca puterile pe această cale. Una dintre pilde este figura și opera lui Victor Hugo, pe care-l socotește „adorator al poporului și al libertății“[54] și îl admiră pentru că „el le reflectă pe amîndouă, în contururi mari, gigantice“[55]. Pe „geniala aquilă a nordului“[56] îl recomandă cu cuvenita pietate și arată că „Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți permit puterile ca să imiți după el“[57].

Viața reală și natura, tipurile, iată noțiunile cu care operează Eminescu atunci cînd explică valorile comediei *Revizorul*. „Gogol e după unii

cel mai original, după alţii cel mai bun autor rusesc. Lucrul stă însă astfel: el şi-a înrădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc; tipurile sale sînt copiate de pe natură, sînt oameni aievea"[58], precizează Eminescu. Pentru a lămuri ceea ce înţelegea el prin „copiat de pe natură", trebuie să se arate că era departe de a da termenului accepţia actuală uzuală. Natura rămîne pentru el un model, nu ceva ce urmează să fie reprodus aşa cum este, ci un material din care scriitorul trebuie să extragă. De altfel, Eminescu însuşi precizează aceasta, cînd, îngrozit de excese sau neînţelegere, exclamă: „Pentru Dumnezeu! Nu tot ce e natural, e frumos!"[59]

Eminescu pretinde veridicitate, modelul şi confruntarea creaţiei stînd în natură, pe care o indică drept profesorul dramaturgului („Molière n-a avut alt profesor decît natura"). El arată că între realitate (natură) şi opera de artă există un anumit raport determinant al valabilităţii ei, raport care condiţionează modalitatea şi calitatea ei artistică, atît în dramaturgie cît şi în arta actoricească. Partizan al realismului interpretativ, este potrivnic forţării adevărului vieţii prin exagerare nejustificată, ca şi reproducerii neartistice.

Eminescu pretindea creatorului stăpînirea mijloacelor de creaţie specifice genului şi urmărirea conştientă a efectului pe care lucrarea trebuie să-l producă. Bineînţeles că marele poet n-a văzut în virtuozitate un scop în sine; el a socotit primordial mesajul şi nicidecum efectul cu orice preţ. Principalul este ca dramaturgul să aibă ceva de spus, lasă el să se înţeleagă în cele ce urmează: „Ca toţi scriitorii care nu se silesc să ne spuie ceva, pentru a ne procura petrecerea, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vînează nicăieri efectul, pentru că el n-a scris pentru tantieme, nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum vedea şi cum simţea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulile lui Aristotel"[60].

El, care se arăta dispus să ierte slăbiciuni de formă, atunci cînd scriitorul a avut şi a izbutit să spună ceva folositor, nu putea fi de acord cu acele lucrări care, chiar dacă nu păcătuiau împotriva moralei şi erau interesant realizate, reprezentau un simplu divertisment. Eminescu scrie despre asemenea piese că „cetitorul va vedea uşor, cum că planul piesei nu lasă nimic de dorit, căci ne interesează pînă la scena din urmă; dar tot ce înfrumuseţează şi constituie meritul nepieritor al unei piese: caracterizarea energică, farmecul limbii, c-un cuvînt poezia-i lipseşte. O proză elegantă, nimic mai mult"[61]. Pe aceeaşi linie de preocupări observă că „toate soiurile de scriere dramatică se-mpart numai în două genuri, din care unul e mai înalt, celălalt mai de rînd: drama de caracter şi drama de intrigă"[62]. Partizan al primului gen, Eminescu îi demonstrează superioritatea printr-o convingătoare şi foarte strînsă argumentare, notînd că prin primul vorbeşte viaţa şi cîştigă spectatorul prin autenticitate, prin sinceritatea de concepţie şi expresie, în timp ce al doilea caută să găsească planuri „premeditate" şi urmăreşte să cîştige doar prin efect. Acest de-al doilea gen lucrează cu surprize abil pregătite, realizează efecte surprinzătoare, dar puţin convingătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Convingerea se naşte din sinceritate şi din puterea creatorului de a contura „caracterele în toată consecvenţa lor". Taina cea mare a artei dramatice nu este să aducă caractere cunoscute, arbitrar acceptate, dar fără efect prin ele însele, ci să opereze cu individualităţi puternice, capabile prin forţa lor intimă să provoace situaţii şi să determine desfăşurarea dramatică. Caracterul dramatic nu este ceva dat şi acceptat pentru necesitate, ci o forţă în stare să-şi croiască singură drum şi care nu lasă nici o clipă impresia că este strunită şi condusă de dramaturg, aşa cum se petrece în drama de intrigă. Interesul în adevărata dramă nu este determinat de elementul surpriză, ci de autenticitate şi consecvenţă, de conştiinţa că mecanismul odată pornit nu se va mai opri pînă ce dispare una dintre forţele susţinătoare ale conflictului.

Stăruind asupra caracterului specific al dramei, Eminescu a precizat că „drama are de obiect şi ţintă reprezentarea caracterelor omeneşti consecutive, în toate momentele aceleaşi, pentru a căror manifestaţiune se aleg situaţiuni interesante. În aceasta, caracterele antitetice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-astea se naşte înnodămîntul iar din învingerea unui princip şi căderea celuilalt deznodămîntul dramei"[63]. Caracterul apare astfel ca pilonul dramei; el determină situaţiile şi face ca lucrarea să intereseze dramaticeşte, aşa cum zice Eminescu, să fie frumoasă. În crearea caracterului dramatic, adică a personajului, se verifică talentul dramaturgului şi orientarea lui, lipsa de posibilităţi în acest domeniu neputînd-o ascunde cu nici un chip abilitatea. Personajul bine conturat presupune „caracterizare energică", care implică, la rîndul ei, „poezia pasiunii" în trăire şi în expresie, un farmec seducător şi întru totul original al limbii. Caracterul înseamnă viaţă şi pasiune, relaţiile între caractere presupun ciocniri născute din necesitate, din originalitatea lor, care nu poate fi comandată. Celor care credeau că prin nişte indivizi rudimentar ciopliţi creează personaje, Eminescu le arată că „oamenii boiţi cu alb şi cu negru nu însemnează caractere".

Considerînd limba principalul „mediu prin care se exprimă cugetări", el încearcă să-i menţină acest atribut şi susţine necesitatea conciziei împotriva frazeologiei deşarte, a cheltuirii ei inutile. Limba în opera de artă trebuie să aibă o personalitate, să fie urmărită nu ca un efect, ci considerată modul de expresie cel mai deplin ca sens şi mai plastic ca putere de sugestie.

De „sufletul teatrului", aşa cum socoteşte Eminescu repertoriul, s-a îngrijit cu multă atenţie şi în cele scrise a pus o pasiune de înţeles, destinînd drept calitate principală acestui repertoriu posibilitatea de a exprima „geniul naţional", adică de a fi dominat de mult doritele piese bune ale dramaturgiei româneşti. „Repet dar — spune el — cum că studiul cel serios al dramaturgilor naţionali, acela numai poate să ne aducă ca să compunem un repertoriu naţional român, care nu numai să placă, ci să şi folosească, ba înainte de toate să folosească"[64].

„Al doilea moment în crearea teatrului naţional, sînt actorii. Dacă repertoriul e sufletul unui teatru, actorii sînt corpul lui, sînt materia în

care se întrupează repertoriul"[65], precizează Eminescu, apropiindu-se cu multă înţelegere de cei care fac pe scenă lacrima să fie reală şi zîmbetul să strălucească pe chipuri vii.

Realizator al unor opere cu înalt rost educativ, actorul trebuie să fie el însuşi, prin construcţia şi comportamentul său, o fiinţă superioară în sens etic. Luptînd pentru un teatru educativ moralizator, căutînd să-l consolideze prin lucrări dramatice realizate cu răspundere şi calitate artistică, era de aşteptat ca Eminescu să se arate preocupat de materialul chemat să dea viaţă acestor dorite realităţi. Acei actori care îşi bat joc „la lumina zilei de tot ce e frumos şi bun"[66] nu au una din calităţile primordiale şi nu pot avea capacitatea de a fi adevăraţi artişti. Eminescu se arată serios preocupat de profilul moral al actorului; el pune în strînsă legătură posibilităţile de realizare artistică cu elementele intelectuale şi morale ale acestuia. Exercitarea artei teatrale presupune, pe lîngă chemare, un real simţ al responsabilităţii, pe care, ca şi în dramaturgie, nu-l poate avea decît o natură umană superioară din punct de vedere etic.

Marele nostru poet a dat îndrumări de preţ, atît în privinţa orientării generale a artei interpretative naţionale, cît şi în ceea ce priveşte procesul intim al creaţiei actoriceşti. În teatru se arătau cele două mari pericole care ameninţau interpretarea: exagerarea şi copierea, adică violentarea sau reproducerea fără nici un discernămînt a naturii. Eminescu a cerut interpreţilor să păstreze măsura artistică şi să se păzească de una ca şi de cealaltă.

Exagerarea a condamnat-o pentru că reprezenta o forţare a adevărului vieţii, care trebuie să rămînă în orice ocazie îndrumătorul celui artistic. A fost potrivnic exagerării, tradusă în pronunţie prin afectare şi în gestică prin „exagerări scenice"; i-a condamnat în general pe „vechii rutinari", al căror joc păcătuia tocmai prin forţarea adevărului vieţii, prin exagerarea neartistică. Nu a fost de acord nici cu cei care înţelegeau să dea în interpretarea lor simple reproduceri după natură, pe care, de altminteri, o considera marele profesor nu numai pentru dramaturgi, ci şi pentru actori. Natura trebuie utilizată, însă în numele şi pentru realizarea adevărului artistic, care apare la Eminescu — aşa cum şi este — rezultatul concordanţei a o serie de factori pe care îi condiţionează în egală măsură talentul şi studiul, cunoştinţele generale şi cele de specialitate. Există un adevăr al vieţii, dar pentru ca acesta să poată avea funcţie artistică trebuie să îndeplinească o seamă de condiţii. Cu nici un chip în artă nu poate fi admisă exprimarea adevărului „cam prea de-a dreptul", fapt care ar exclude creaţia, fără de care opera artistică, rezultat al unui proces creator conştient, nu poate fi concepută.

După părerea lui Eminescu, punctul de pornire în procesul creaţiei actoriceşti îl constituie realitatea prin textul dramatic, a cărui valoare are un rol important în calitatea interpretării. Eminescu subliniază că actorul „într-un caracter adevărat el e ca acasă"[67], deoarece găseşte modele şi are condiţiile necesare spre a-i da personajului contururi firești şi a face ca în creaţia sa să pulseze viaţa. Totuşi, în rolurile scrise perfect, ca şi în acelea mai puţin realizate, actorul creator are menirea să înţeleagă şi

să slujească intenţiile autorului, să le împlinească, deoarece „un actor e dator să gîndească nu numai cu autorul, dar adesea şi în locul lui. Cîte piese nu datoresc succesul lor — nu valorilor interne — ci jocului bine meditat al actorilor“[68].

Procesul creator al interpretării presupune ca o fază primă şi determinantă pătrunderea sensurilor celor mai intime ale rolului prin studierea şi însuşirea textului, nu în buchea, ci în spiritul său. Eminescu numeşte aceasta „intenţionalitatea“ rolului, intenţionalitate exprimată concret în primul rînd prin vorbire. Dar acea parte intenţională a vorbirii, care se numeşte „accentul logic“, nu presupune în exclusivitate acţiunea verbală; ea este partea principală şi cea mai concretă a unui proces adînc de înţelegere şi însuşire a rolului. El implică în egală măsură înţelegerea, ca şi trăirea, căci această intenţionalitate nu poate fi redată fără o participare efectivă, aşa după cum însuşi Eminescu arată prin exemplele date. El vede în intenţionalitate (accentul logic) „sufletul vorbirii“ şi, după cum lasă să se înţeleagă, al întregului rol.

Adînc cunoscător al graiului românesc şi creator de limbă literară, propagator al misiunii educatoare a teatrului, Eminescu socoteşte că actorul are o mare responsabilitate faţă de limba noastră, care trebuie să fie valorificată pe scenă în toată frumuseţea viguroasă şi a nuanţelor ei. Supărat de defectuozitatea exprimării verbale a unor actori, a pronunţiilor străine spiritului limbii şi nefireşti, Eminescu a chemat la respect şi dragoste în numele limbii române, care este „din acelea cu dreaptă măsură“[69]. Eminescu a realizat pagini de adevărată ortoepie, într-un moment în care era mai cu seamă nevoie şi cînd teatrului îi revenea un rol extrem de important în cadrul acestui proces. Îndrumarea exercitată asupra unor actori ca Grigore Manolescu, Frosa Sarandy, Ana Dănescu sau alţii n-a rămas fără efect. Manolescu, spre exemplu, aflat atunci în plin proces de formare a personalităţii sale artistice, a datorat şi lui Eminescu faptul că nu peste mulţi ani a vorbit ca nimeni altul pe scena naţională şi a fost elogiat pentru aceasta de marele poet şi meşter făurar al graiului românesc literar.

Limba în teatru trebuie să corespundă şi din alt punct de vedere decît din acela de a fi conformă cu limba literară. Există o „limbă de teatru“ care presupune un anumit mod de expresie, cu o anumită intensitate de natură să valorifice limba pe care se presupune că actorul o stăpîneşte. Limba de teatru este arătată de Eminescu drept rezultatul unui atent proces de pregătire, al studiului menit să ducă la însuşirea absolut necesară a tehnicii vorbirii artistice. El scrie despre numitul accent etic, care presupune cunoaşterea şi stăpînirea din partea actorului a diverselor posibilităţi personale de expresie prin glas sau mimică. Eminescu scrie: „un actor trebuie să cunoască tonul cel mai adînc şi cel mai înalt al vocii sale vorbite“[70] şi că „prin nuanţele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simţăminte omeneşti. Cînd un actor cunoaşte însemnătatea fiecărui ton al glasului său, precum şi a fiecărei încreţituri a feţei sale, abia atunci îşi cunoaşte averea şi e artist“[71]. Toate acestea le consideră rezultatul strădaniilor, al studiului atent, singurul care-l poate

Scanned with OKEN Scanner

face „să mînuie persoana sa proprie ca pianistul un piano, ca violonistul vioara"[72]. Afirmaţia lui Eminescu că „importanţa mijloacelor e secundară alăturea cu talentul înnăscut" trebuie înţeleasă numai în contextul întregii sale activităţi de îndrumare, care arată că aprecia cum se cuvine talentul, dar lega deplina lui valorificare de stăpînire anumitor mijloace şi cunoştinţe absolut indispensabile. Atunci cînd arată „mijloacele" secundare faţă de talentul înnăscut, este evident că se referă la supremaţia avută în persoana artistului de lumea şi posibilităţile sale interioare faţă de fiinţa lui fizică. El recomandă studiul şi pretinde cunoaşterea legilor teatrului, acelea care impun un anumit mod de expresie, cel mai potrivit pentru evidenţierea trăirii adevărate, presupusă ca existentă în fiecare act interpretativ.

Grija pentru expresia verbală este mereu prezentă în contribuţiile critice ale lui Eminescu, arătîndu-l militant pentru veridicitatea nedezminţită. De cîte ori are prilejul, respinge vorbirea nenaturală şi aduce elogii cînd remarcă lipsa de afectare, destul de rară pe atunci. Susţinător al realismului scenic, Eminescu recomanda în interpretare „şcoala adevărului" (în speţă şcoala lui Millo), ceea ce presupunea jocul „neafectat" şi „limba curată", tonul fundamental firesc, ocolirea exagerării sau a naturii „prea" copiate, a adevărului „prea de-a dreptul". Adevărata creaţie nu poate fi decît rezultatul întîlnirii şi îmbinării talentului şi a calităţilor fizice cu studiul şi cultura, care duc la o superioară putere de înţelegere şi pătrundere a vieţii, la capacitatea de a o exprima în formele adevărului artistic, conform unei concepţii şi cu conştiinţa efectului pe care trebuie să-l producă asupra spectatorului.

Interpretarea realistă presupune participarea sinceră a actorului la viaţa şi problemele personajului pe care-l creează, determinat de multipli factori şi stăpînit în sensurile lui, reliefat cu vigoare şi nuanţă. Nimic din ceea ce face imaginea mai grăitoare nu trebuie să-i scape interpretului prezent în procesul creator cu inteligenţa şi simţirea, cu întreaga lui fiinţă. Eminescu îi aprecia pe acei actori care ştiau să sublinieze trăsăturile dominante ale personajelor interpretate şi valorificau în acelaşi timp nuanţe revelatoare. El considera artistică numai acea interpretare în care asupra personajului se văd acţionînd impresii venite dinafară şi impulsuri interne, acele interpretări în care viaţa trăieşte cu tot adevărul ei şi dă impresia unei permanente palpitări, care face ca ochiul personajului să cunoască pe rînd strălucirea bucuriei sau înnourarea durerii, mîna tremurul aşteptării emoţionate sau hotărîrea de a trece la acţiune, întreaga atitudine să aibă starea expresivă corespunzătoare. El acordă mare preţuire glasului, care ca o harfă trebuie să vibreze de la tonul cel mai adînc pînă la cel mai înalt, să cunoască valoarea dată de emoţie sau şuierul patimei dezlănţuite. Creaţia actoricească înseamnă pentru Eminescu un atent şi îndelungat proces de şlefuire, căruia îi este străină lipsa de imaginaţie şi fineţe.

„O piesă de teatru e esteticeşte un întreg ca şi un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cît de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimiceşte"[74], socoate Eminescu; de aceea, aşa cum există

o condiţionare reciprocă între textul dramatic şi realizarea scenică, tot aşa şi în realizarea scenică propriu-zisă există o interdependenţă între factorii care determină spectacolul. Concluzia este că nu sînt admise roluri bine şi roluri slab interpretate, fiindcă cele din urmă strică chiar celor dintîi şi mai ales întregului spectacol. De aceea, el aseamănă discordanţa provocată de un interpret slab cu situaţia creată de un intrus care în timpul executării unei simfonii „ar pune instrumentul la gură ş-ar începe să ţîrlîe fără înţeles“[75]. Într-un asemenea caz, „impresia simfoniei întregi se şterge într-o clipă“; aşa şi în teatru, un interpret nepotrivit, chiar dacă are un rol de mai mică întindere, poate compromite actul artistic unitar şi autonom care este spectacolul.

Chiar dacă acuza o parte a publicului pentru lipsa lui de gust şi goana după piese exclusiv distractive, Eminescu arată totuşi că oamenii de teatru au o responsabilitate care nu poate fi trecută cu vederea. Ea priveşte atît ansamblul cît şi atenţia ce trebuie dată pentru o justă valorificare a cuvintelor în sensurile şi expresia lor, de asemenea a numelor proprii, pentru a nu se ajunge la situaţii nedorite. „Încă o observaţie ce nu mi se pare de prisos, este că d-nii actori, să ţie seama de cultura publicului“ — atrăgea el atenţia şi exemplifica: „nu e permis de a se spune Heliadă în loc de Iliadă. Povestea vechiului oraş prefăcută fără a jena urechea auditorilor, într-o poveste a soarelui“[76].

Cu toate că nu se referă decît de puţine ori la rolul directorului de scenă sau al regizorului, Eminescu lasă să se vadă care este poziţia acestui important factor în reuşita spectacolului. Regizorul are, după Eminescu, rolul unui element coordonator, chemat să asigure unitatea spectacolelor şi în acelaşi timp să fie pedagog atent faţă de evoluţia diferitelor individualităţi actoriceşti cu care are de-a face; el are menirea să înlăture maniere şi să susţină valori. Desigur că posibilităţi depline de exercitare a rolului ce-i revine nu le poate avea regizorul decît în cadrul unei trupe stabile, numai astfel poate să cunoască elementele actoriceşti cu defectele şi calităţile lor, repertoriul lor şi al teatrului, şi să contribuie la realizarea capitalului de piese şi de roluri de care am mai vorbit.

Prezenţa lui Mihai Eminescu în viaţa teatrală din acea epocă a contribuit la propăşirea teatrului. Şi cu toate că situaţia era grea, el nu a pierdut nădejdea, a crezut cu tărie în progresul teatrului românesc, în perspectivele pe care le avea de a fi acolo unde viaţa îl cere. „Întrebarea dar este, dacă teatrul românesc are destulă putere de viaţă ca să se cristalizeze în mijlocul nestatorniciei împrejurărilor noastre — scrie Eminescu. Cu toată sfiala... vom răspunde totuşi da.“ Şi tot el arată cum din „mijlocul nestatorniciei gustului public şi al serilor sacrificate petrecerei noastre, trebuie să se ridice partea statornică a instituţiunii, un mic repertoriu ales, dat din cînd în cînd, care să formeze miezul vieţii adevărate artistice şi începutul unui teatru naţional, vrednic de un asemenea nume“[77].

Menţionăm, în încheiere, activitatea sufleorului, actorului şi, mai ales, încercările dramaturgului Eminescu spre a arăta, odată mai mult, legă-

Scanned with OKEN Scanner

turile pe care marele nostru poet le-a avut cu teatrul pe multiple planuri. Subliniem însă că pentru teatrul românesc Eminescu a fost mai întîi de toate un mare îndrumător şi aşa va rămîne în primul rînd. Contribuţiile sale în domeniul creaţiei dramatice, dezbateri de înaltă factură teoretică, rămîn un bun de care au benificiat scriitorii din trecut şi la care pot face oricînd apel cei de astăzi. Aceiaşi valoare o au consideraţiile în problemele artei interpretative aflate în aproape fiecare din cronicile sale, pledoarii pentru interpretare realistă şi desăvîrşire artistică.

Scanned with OKEN Scanner

14.

Lucrări de început în dramaturgia de inspirație istorică națională

LOCUL DRAMELOR DE INSPIRAȚIE ISTORICĂ ÎN DRAMATURGIA NAȚIONALĂ

În cel de-al șaselea deceniu al secolului trecut apar în număr mare o serie de încercări în domeniul unei specii care a devenit cardinală în literatura dramatică românească, dramaturgia istorică de inspirație națională.

Trebuie subliniată de la început trăsătura caracteristică a activității scriitorilor care au realizat drame istorice de valoare, aceea că nu s-au refugiat în trecut, ci au scormonit trecutul spre a găsi faptele cele mai semnificative, momente, figuri și valori prin care să poată servi contemporaneitatea. Cei mai buni au reușit și intențiile lor și-au găsit întruchiparea în opere care au rezistat vremii și au intrat în patrimoniul culturii clasice românești.

Încercările din acest domeniu datează dinaintea anului 1840, dar la constituirea ca specie și la dezvoltarea dramei istorice românești a contribuit esențial activitatea grupului de intelectuali cu dragoste pentru cultura națională, cei care au colaborat la *Dacia literară*, au inspirat programul ei de esență romantică formulat de Kogălniceanu, și l-au tradus în viață, cei care au căutat să lege creația literară de marile și fireștile ei izvoare, și unul dintre acestea îl reprezintă trecutul de luptă al poporului român, istoria sa bogată în „fapte eroice", cum subliniau ei.

Faptul că drama istorică, a cărei dată de apariție coincide în mare cu aceea a comediei satirice, s-a afirmat mult mai tîrziu decît aceasta se datorește anumitor condiții care o fac mai greu de realizat ca specie a genului dramatic și mult mai dificilă în realizarea scenică decît comedia sau în general decît lucrările dramatice cu caracter satiric. Comedia sa-

Scanned with OKEN Scanner

tirică era mai accesibilă în acea perioadă de început, atît scriitorilor, cît şi actorilor. Marea parte a celor din urmă nu reuşeau măcar să se descurce cînd era vorba să interpreteze eroi ai trecutului, ai unor epoci şi locuri pe care nu le cunoşteau; în schimb, realizau corespunzător personajele existente în realitatea înconjurătoare, adică acele personaje pentru care puterea găsi modele pe care să le urmeze şi cu care să-şi confrunte realizările. Cele spuse în legătură cu actorii îşi păstrează pînă la un punct valabilitatea şi în privinţa dramaturgilor.

În interpretarea unei opere dramatice istorice, actorul este nevoit să se ducă spre timpurile trecute în care se desfăşoară acţiunea şi acolo, prin imaginaţia lui susţinută de cultură, să contureze, cu respect pentru adevăr, mediul şi oamenii aduşi pe scenă. Actorii nu puteau găsi modele şi criteriul de apreciere a valabilităţii creaţiilor de personaje istorice decît în bagajul cultural al fiecăruia şi în propriile lor resurse intelectuale, proces de loc simplu, deoarece cultura nu era decît la îndemîna a foarte puţini dintre ei. Probleme dificile ridica drama istorică şi în ceea ce priveşte montarea; ele începeau cu greutatea de a ajunge la adevărul istoric al epocii respective, includeau dificultăţile legate de decoruri, costumaţie şi toate celelalte. Însuşi marele public, care trebuia adus atunci la teatru şi educat prin teatru, era mult mai uşor cîştigat de atacurile directe din lucrările satirice, care-l făceau să se şi distreze.

Dezvoltarea mai lentă a dramaturgiei istorice româneşti nu a afectat însă valoarea ei şi creaţiile, chiar dacă au venit la intervale mai mari, s-au aşezat temeinic printre cele mai de preţ roade ale culturii naţionale.

Sînt destule documente din secolul trecut care atestă existenţa conştiinţei rolului de prim plan ce-i revenea în cultura naţională dramei istorice. Pentru înfăptuirea obiectivelor naţionale şi a revendicărilor cu caracter general-democratic ale epocii trebuiau cultivate virtuţile umane şi cetăţeneşti, trebuia întărit spiritul de solidaritate şi de mîndrie naţională, şi în acea vreme nu existau multe moduri de a o face mai eficace decît prin drama eroică istorică. Unirea, independenţa, afirmarea ca naţiune, erau obiective a căror înfăptuire trebuia stimulată pe orice cale.

Dramaturgilor şi teatrului nostru le revenea misiunea de a fi „naţionali" şi patrioţi în primul rînd prin drama eroică istorică; aşa lasă să se înţeleagă toţi cîţi s-au arătat preocupaţi de mersul pe căi bune al teatrului românesc. Perioada de plămădire a dramei istorice este cea de după revoluţia de la 1848, cînd o parte a burgheziei pactizase politic cu moşierimea, cînd ţărănimea rămasă mai departe într-o situaţie grea îşi pierduse încrederea în revoluţia „domnilor", iar intelectualitatea progresistă era şi ea dezorientată. Abia clasa muncitoare va da prin lupta sa organizată un suflu nou şi perspectivă multiplelor aspecte ale vieţii politice, sociale şi culturale. Dar, în perioada de plămădire a dramei istorice, clasa muncitoare abia se organiza, intelectualii vremii, chiar cei cu vederi înaintate, adesea nu erau pregătiţi să vadă viitorul luminos în lupta clasei muncitoare şi eroicul în acţiunile proletariatului căruia îi revenea, începînd din această perioadă, „misiunea istorică de a duce

mai departe lupta revoluționară a poporului, de a elibera întreaga societate de exploatare și asuprire, de a inaugura epoca dreptății sociale"*.

Drama istorică trebuie să fie o școală a eroismului și a demnității naționale, mai ales în niște timpuri ca acelea cînd Eminescu lansa vibranta chemare în cunoscutul articol apărut în *Familia,* la începutul anului 1870, pentru crearea unor opere cu profund caracter educativ, „cu simțăminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase și morale"**. Eminescu, Bolliac, Rosetti, Hașdeu nu sînt singurii sprijinitori ai dramei istorice; lor li se alătură alte nume ilustrate, care au susținut această specie dramatică prin dezbateri teoretice sau recenzii valoroase. În activitatea de critic teatral a lui I. L. Caragiale, două sînt momentele cînd, atacînd probleme ale dramaturgiei, condeiul criticului a subliniat două creații importante: *Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu și *Apus de soare* de Barbu Delavrancea.

Printre condițiile care au determinat apariția și au susținut afirmarea dramei istorice trebuie subliniată dezvoltarea cunoscută la noi sau în afara granițelor de studiul istoriei în preajma anului 1848 și după aceea. Se detașează, prin prisma rolului jucat în studierea istoriei în adevărata lumină și implicit în orientarea autorilor noștri de drame istorice, contribuția adusă de Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu și alți istorici. Aceștia au căutat să sublinieze în contribuțiile lor teoretice rolul poporului de făuritor al istoriei. Afirmînd rolul determinant al poporului, dinamica și perspectiva luptei sale, în studiul intitulat *Trecutul și prezentul* se arată că: „Istoria omenirii nu ne înfățișează decît lupta necontenită a dreptului în contra tiraniei, a unei clase desmoștenite de dreptul său în contra uzurpatorilor ei; luptă arzătoare, care adesea avu caracterul unei răzbunări; luptă fără sfîrșit, căci se urmează încă în timpurile de azi și se va urma pînă cînd va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele n-or fi întregite în drepturile lor și egalitatea n-o domni în lume"[78], și stabilește parcă spiritul în care Hașdeu sau Alecsandri și-au susținut operele, ideile pentru care au militat. Despre popor și rolul său a vorbit și Mihail Kogălniceanu, care în *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie națională la Academia Mihăileană,* considera că istoria nu trebuie să se ocupe numai de „biografia oamenilor nepomenind nimica de popor, izvorul a tuturor mișcărilor și isprăvilor și fără de care stăpînitorii n-ar fi nimica"[79].

Crescută pe solul unor asemenea concepții viguroase, drama istorică națională s-a dezvoltat într-un climat căruia lupta pentru înfăptuirea idealurilor sociale și naționale i-au dat imboldul necesar. Concepțiile

* Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste din România. Expunerea tovarășului *Nicolae Ceaușescu,* secretar general al C.C. al P.C.R. la adunarea festivă organizată cu prilejul aniversării a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român. În *Scînteia* din 8 mai 1966.

** M. Eminescu, *Repertoriul nostru teatral,* Familia, 1870, 18/30 ianuarie.

înaintate dominante în spiritul de tratare a istoriei noastre, poziţiile democratice şi patriotice ale lui Bălcescu, Kogălniceanu şi alţii urmăreau să pună istoria în slujba întăririi sentimentului de demnitate naţională al poporului, pe care-l arătau ca moştenitor al unor glorioase tradiţii, şi să susţină lupta pentru eliberare socială şi naţională din secolul al XIX-lea, prin prezentarea ei ca o continuare a luptei dusă de-a lungul veacurilor pentru libertate şi fericire. Tot ei considerau istoria drept temei al producţiilor artistico-literare, care numai în acest fel pot avea deplină originalitate naţională. Istoria şi tradiţiile, înţelegerea specificului poporului nostru plămădit de-a lungul veacurilor sînt singurele care pot da originalitate naţională chiar în operele inspirate din actualitate.

Dacă astfel socoteau istoricii că stau lucrurile în privinţa relaţiiilor dintre istorie, literatură şi artă, era firesc ca la fel să socoată artiştii şi literaţii. Într-adevăr, cele mai reprezentative opere dramatice de inspiraţie istorică naţională şi-au datorat valoarea modului în care autorii au ştiut să-şi însuşească faptele şi spiritul istoriei şi felului în care au reuşit să îmbine creaţia lor cu tradiţia populară.

Acestea erau condiţiile generale care au determinat originalitatea dramei eroice istorice ca fenomen caracteristic culturii noastre naţionale, dar este util să se aprecieze prezenţa pe acest tărîm a influenţelor exercitate de producţiile similare ale unor culturi cu mai mare vechime. Evident că acestea sînt departe de a ştirbi originalitatea naţională a lucrărilor noastre cu caracter istoric. Pătrunse de un puternic suflu romantic, dar mai întîi de toate umanist, ele slujesc idei de mare noblețe şi transmit cu tensiune specifică mesaje pline de generozitate, într-un mod care conferă originalitate de esenţă, atît în concepţie cît şi în expunere.

Dramaturgia universală şi-a spus cuvîntul prin dramele *Sturm und Drang-ului* sau ale romantismului francez. Schiller şi Hugo au exercitat influenţă mai ales asupra lucrărilor noastre dramatice istorice de început, prezentă prin elemente pozitive care constau în căldura tiradelor şi supunerea personajelor unor puternice pasiuni, în existenţa unor gînduri înalte şi sentimente nobile. Dar s-a exercitat şi o influenţă negativă tradusă prin căutarea efectelor teatrale, neverosimilitatea unor scene şi inconsecvenţa antitetică a unor personaje, întîlnite chiar în opere de valoarea lui *Răzvan şi Vidra* sau *Despot Vodă*. O puternică influenţă pozitivă a exercitat marele Shakespeare; de asemenea, şi-a spus cuvîntul cunoaşterea operelor lui Alfieri şi ale lui Puşkin.

De factură romantică, operele dramatice de inspiraţie istorică s-au afirmat şi s-au dezvoltat pe căi naţionale specifice, cele mai bune fiind primite şi privite ca adevărate evenimente ale culturii naţionale. Toţi oamenii progresişti simţeau că scena se „românește" prin dramele istorice. Cu timpul, efectul influenţelor a fost tot mai puţin simţit, puternica originalitate de concepţie şi expresie a operelor lui Davila şi Delavrancea a asimilat şi a exprimat într-un înalt grad posibilităţile creatoare ale poporului nostru, transpuse în remarcabile forme artistice.

Scanned with OKEN Scanner

CONTRIBUȚIA LUI GHEORGHE ASACHI

Cronologic, întîietatea în domeniul dramaturgiei cu caracter istoric aparține lui Gheorghe Asachi și Cezar Bolliac. Primul este autorul tragediei *Mihai Viteazul,* mistuită însă de flăcări în 1827, cînd asupra Iașului s-a abătut un mare incendiu. Al doilea, Cezar Bolliac, este autorul tragediilor: *Tăierea a doisprezece boieri la Mănăstirea Dealului, Matilda* și *Moartea lui Abel,* care, de asemenea, nu ni s-au păstrat. Totuși, dacă *Matilda* și *Moartea lui Abel* reprezentau traduceri sau dramatizări, *Tăierea a doisprezece boieri la Mănăstirea Dealului* sigur că a fost o lucrare dramatică originală de inspirație istorică națională. De altfel, rezultat al interesului arătat de Bolliac dramaturgiei istorice este și tragedia *Radu Vodă,* de care amintește Timotei Cipariu. Prins de nenumărate alte probleme care îi solicitau prezența, Cezar Bolliac n-a mai stăruit în acest domeniu de creație, căruia i-a arătat totuși în continuare nedezmințit interes. El n-a mai scris drame istorice, ori cel puțin nu știm să mai fi scris; și-a spus însă de cîte ori a avut prilejul părerea și a dat imbold creatorilor să abordeze această importantă specie a literaturii dramatice naționale.

În legătură cu lucrările de început ale dramaturgiei istorice, Cezar Bolliac amintește în 1869 despre tragedia „*Mircea,* la care lucrează d. I. Eliade Rădulescu de 40 de ani". Data articolului lui Bolliac arată că Eliade Rădulescu era preocupat de această specie din jurul anilor 1829—1830. De ce n-a reușit să scrie decît o singură scenă, așa cum relatează tot Bolliac, este mai greu de spus.

Lipsa lucrărilor de mai sus face să le consemnăm doar ca pe niște elemente care demonstrează interesul pentru respectiva specie al unor personalități culturale ale timpului.

Deschizător de drumuri este tot Gheorghe Asachi, cel căruia teatrul românesc îi datora și primul spectacol în limba română. Neobositul animator a încercat să aducă pe scenă momente din trecut și figuri eroice cu intenția de a contribui la întărirea sentimentului patriotic. Chiar dacă parte din lucrările sale sînt „imitarisite" pentru scena moldoveană sau dacă prelucrează un material străin de alt gen decît cel dramatic, meritul lui de inițiator și prim înfăptuitor nu scade.

În *Albina Românească,* într-unul din numerele anului 1837 se află scris că „Joi în 8 a curgătoarei (aprilie) elevii conservatorului filarmonic, au dat a treia lor reprezentație dramatică, alcătuită din două piese: I-a *Petru Rareș Vodă* dramă serie în două acturi, imitarisită pentru scena moldovenească, și al II-lea *Contrabandul sau Întunecimea de lună,* comedie în două acturi, asemenea slobod prelucrată, ambe prin D. Aga Gh. Asachi". Interesează mai puțin *Contrabandul* și mai mult drama istorică *Petru Rareș,* care, după cum relatează *Albina românească:* „înfățișa un istoric episod din epoha 1538, acea plină de făptuiri și de haractir nobil al moldovenilor (și — *n.n.*) se deosebea prin a ei țintire morală și

patriotică", considerații care confirmă cele spuse înainte asupra resorturilor creației dramatice cu caracter istoric a lui Asachi. Obiectivele, „a ei țintire morală și patriotică", sînt concludente, iar efectul obținut a fost cel dorit, de vreme ce cronicarul notează că „portul cel adevărat al strămoșilor noștri și nimerita a elevilor reprezentație, ca prin o maghie înfățișînd înaintea ochilor o întîmplare, au pătruns pe privitori de nobile sentimenturi". Drama istorică *Petru Rareș* a fost cerută de public mai mult decît oricare alta și a ajuns în scurtă vreme la un număr record de reprezentații pentru acea vreme.

Drama istorică *Petru Rareș* a fost tipărită la Iași* în anul 1863; în această ediție se arată că este o lucrare originală din istoria Moldovei și sîntem înclinați să o apreciem astfel în bună măsură, cu toate că pe alocuri este mult îndatorată unor maniere și modele străine. La Asachi trebuie apreciată mai cu seamă strădania de a deschide drum unei specii considerate de el cu deosebire reprezentativă.

Activitatea creatoare în domeniul dramaturgiei istorice a lui Gheorghe Asachi nu începe însă și nici nu se termină cu *Petru Rareș*. Cu mai bine cu zece ani înainte scrisese tragedia *Mihai Viteazul;* de asemenea, va scrie în acești ani *Ștefan cel Mare*, dramă istorică jucată în anul 1838 la Botoșani.

Altă dramă, datorată aceluiași autor și intitulată *Voichița de Romanie***, este foarte scurtă, cu toate că, în loc de o singură mare figură a istoriei naționale, în aceasta apar: *Ștefan cel Mare — domnul Moldovei* și *Vlad Țepeș — domnul Munteniei.* Ca și în drama precedentă *(Petru Rareș),* par să capete contur unele intenții moralizator-patriotice ale dramaturgului. Lui Asachi natura conflictului dintre Ștefan și Vlad nu i-a fost prea clară și de aici a rezultat o încercare dramatică cu cîntece, cu vorbe mari și acțiune puțină, în care este greu de găsit o idee artistică, nu se încheagă un conflict dramatic și nu trăiesc personaje.

Turnul Butului — dramă în trei acte, „după tradiții poporane", se află în același domeniu de preocupare și are o mai pronunțată factură romantică decît cele amintite. Persoanele nu mai reprezintă figuri celebre; este o poveste de dragoste petrecută în vremi de demult și inspirată lui Asachi de unele legende autohtone, dar puternic influențată de provestirile cavalerești din literaturile străine. Altă lucrare poartă titlul *Elena Dragoș de Moldavie****, dramă istorică originală în trei acte. În „Argumentul" dramei autorul arată: „Elena fiica lui Ștefan cel Mare, fu măritată cu Ivan, fiul țarului Ivan III, din care se născu Dimitri, însă părintele acestuia murind timpuriu, a urmat întrebarea cine să fie clironom al coroanei Moscovei, Dimitri, fiul răposatului moștean Ivan, sau Vasili, născut din o doua însoțire a țarului cu Sofia Paleologu? Din dezbaterea și aplicarea dritului, a urmat intrigile care formează argumentul dramei

* Tip. *Inst. Albinei române,* 1863.
** *Voichița de Romanie,* Dramă originală istorică, Iași, Tip. *Inst. Albinei române,* 1863.
*** Iași, Tip. *Inst. Albinei române,* 1863.

Scanned with OKEN Scanner

prezente". Lucrarea este la fel de puțin dramatică, păcătuind prin același limbaj oficios și prin unele cugetări sentențioase, existente și în celelalte piese.

În *Almanac de învățătură și petreceri*, apărut la Iași în 1868, se află *Petru I, țarul Rusiei în Iași* — două acte de Gh. Asachi, o încercare de a evoca în formă dialogată momentul Stănileștilor.

Cinci încercări dramatice ale unui animator, care, chiar dacă n-au reușit, au dat imbold pe această cale.

ALTE LUCRĂRI

La 19 aprilie 1852, după mai bine de cincisprezece ani de la reprezentarea dramei *Petru Rareș*, „imitaristă" de Gh. Asachi, s-a jucat la Iași drama istorică originală *Mihul**, trei acte în versuri de Neculai Istrati.

Comentînd primirea făcută de public lucrării în 1852, T. Burada scrie: „Această piesă produse în public un efect cu totul deosebit, fiind o creațiune nouă, neobișnuită pînă atunci pe scena românească, întrucît aducea în scenă, tipurile eroilor istorici ai Moldovei"[80]. Publicul a iertat slăbiciuni inerente începutului, a primit-o cu căldură și a cerut repetarea spectacolului. Piesei i-au fost trecute cu vederea lungimile și lipsa de acțiune, autorului modesta înzestrare, spectacolului i-a fost iertată o oarecare superficialitate vizibilă în interpretare, în decoruri și costume, toate și din conștiința că se marchează un început de drum pe parcursul căruia nu vor lipsi satisfacții artistice și patriotice.

Spre deosebire de contemporanii săi în ale scrisului, care au adus mari figuri ale trecutului nostru, dar mulți le-au minimalizat prin schematismul prezentării, Istrati a fost conștient de dificultatea prezentării eroilor din trecut. „Ar fi trebuit, — scrie el — ca drama aceasta să aibă în titlu numele lui Ștefan, de vreme ce el a fost eroul scenei de la Baia; dar pentru că am prea mult respect către acel mare bărbat și prea puțină încredere în pana mea, mărturisesc că nu m-am încumetat a-l prezenta în persoană; las gloria aceasta celor ce o merită și mă mulțumesc din parte-mi a trata pe unul dintre vitejii săi"[81].

Apărută la București în 1854, *Moartea lui Mihai Viteazul la Turda***, dramă istorică în 3 acte și 6 tablouri de C. Halepliu, persoană cu atitudine reprobabilă în timpul revoluției de la 1848 și după aceea, este reprezentativă pentru perioada începuturilor în care intențiile erau cu mult deasupra posibilităților de realizare. Totuși, se remarcă o evoluție, iar drama scrisă de Halepliu este superioară lucrărilor de același gen ale lui Gh. Asachi.

** București, în *Tipografia Colegiului național*, 1854.
* Iași, *Tip. Buciumului român*, 1850.

Halepliu are în mai mare măsură conştiinţa eficacităţii scenice, piesa este mai teatrală, fără însă ca intenţia lui de a aduce pe scenă una din cele mai strălucite figuri ale istoriei noastre să-şi găsească realizarea dramatică. Autorul — actor totodată, şi mai mult actor decît scriitor — a scris atras îndeosebi de efectul pe care bănuia că-l vor avea spectaculosul şi dramatismul morţii eroului şi titlul; cînd a trebuit să caute o idee, cu toate că s-a străduit, n-a reuşit.

La patru ani după apariţia şi reprezentarea dramei istorice în versuri *Mihul*, apărea şi era prezentată pe scenă o altă lucrare istorică în versuri, intitulată *Moartea lui Radu VII de la Afumaţi* de I. M. Şoimescu. În piesă, Şoimescu îşi propune să evoce figura unui domn iubitor de ţară, în condiţiile dramatice ale luptei împotriva intrigilor boiereşti. Pînă acum conflictul dramatic al lucrărilor speciei se bazase aproape în exclusivitate pe opoziţia existentă între ţară — cuprinzînd domnul, boierii şi poporul —, pe de o parte, şi duşmanul cotropitor, pe de altă parte. Poate că şi Bolliac se hazardase în domeniul relaţiilor dintre domnitori şi boierime şi că subliniase primul într-o dramă istorică trăsăturile reacţionarea ale acestora, poate, pentru că lucrarea nu s-a păstrat.

Atenţia lui Şoimescu s-a îndreptat asupra cîtorva personaje pe care a căutat să le facă purtătoare ale ideilor sale şi să le susţină dramaticeşte prin trăsături personale, dar, din păcate, a fost depăşit de intenţii. Cu un punct de plecare meritoriu, el şi-a desprins personajele de realităţi şi a făcut din unele mai degrabă concepturi decît oameni. Ca mod de expresie, lucrarea lui Şoimescu le depăşeşte pe cele anterioare şi în mod direct pe *Mihul*; versul se desfăşoară cu mult mai multă uşurinţă, dramaturgul este în stare să urmărească şi să exprime probleme sufleteşti mai complicate, el realizează uneori momente cu adevărat dramatice. Limba este în general bine întrebuinţată, cu excepţia unei tendinţe de modernizare francezo-italiană, care face ca la un moment dat să se vorbească despre soarta „amatului amante".

*Grigore Vodă — Domnul Moldovei** de Alexandru Depărăţeanu poate fi socotită cea mai interesantă dramă istorică existentă în literatura noastră înainte de *Răzvan şi Vidra* a lui B. P. Haşdeu. *Grigore Vodă — Domnul Moldovei* este considerată de Mihai Eminescu, în cunoscutul său articol apărut în *Familia* din 1870, drept „o genială aruncătură pe hîrtie"; este de asemenea apreciată de Cezar Bolliac şi de alţi oameni de cultură ai timpului. De unde vine această preţuire, fiindcă dramaticeşte piesa are destule scăderi, observate şi de entuziastul Eminescu? El o arată „ruptă în ţesătura ei, neadevărată şi neverosimilă pe alocuri", şi are perfectă dreptate. Ceva este totuşi de natură să solicite interesul cercetătorului şi să-l şi cîştige; acel ceva îl reprezintă ideile, lumea personajelor şi în general poziţia scriitorului faţă de materialul istoric care i-a inspirat lucrarea.

Alexandru Depărăţeanu a scris *Grigore Vodă* la 30 de ani, după ce şi-a afirmat în diverse ocazii convingerile democratice, al căror rezultat

* Dramă în cinci acte şi în versuri, Bucureşti, 1864.

este și această lucrare. Tînărul care călătorise și studiase în Franța, admirase spiritele progresiste din marea capitală, reîntors în țară, devenise amic și tovarăș de idei cu Cezar Bolliac, la sugestia căruia se pare că a solicitat subprefectura de Teleorman. Ca subprefect a rămas credincios ideilor sale și a luat partea maselor țărănești, pe care a căutat să le lumineze prin știința de carte. Există împotriva lui reclamații din partea unor moșieri care acuză lipsa de zel a subprefectului în urmărirea țăranilor care nu-și executau obligațiile față de ei. Tînărul scriitor a ajuns și deputat, dar, din păcate, moartea l-a răpit aproape imediat după ce fusese ales.

Drama istorică în cinci acte *Grigore Vodă — Domnul Moldovei* este lucrarea unui spirit generos; alegerea temei și a eroului central constituie un exemplu ilustrator a tendinței care i-a caracterizat pe cei mai valoroși scriitori de drame istorice, aceea de a pune faptele trecutului în slujba actualității. Depărățeanu și-a ales ca erou un chip luminos din istoria noastră, Grigore Ghica, ucis mișelește în 1778 ca rezultat al intrigilor boierești și ostilității otomane, determinate de atitudinea dîrză a domnitorului într-o serie de probleme externe, protestului său hotărît împotriva cedării Bucovinei.

În general, în piesă există un conflict corespunzător oarecum liniilor antagoniste ale epocii, fără însă ca el să ajungă la reale valori dramatice. Conflictul dintre vodă și „țară", pe de o parte, și boierimea hrăpăreață, de cealaltă, este înăbușit de nenumărate complicații. Inițial, dramaturgul a pornit bine, n-a găsit însă modalitatea de realizare și nu a putut închega intriga corespunzătoare. Lipsa măiestriei dramatice și-a spus cuvîntul și scriitorul s-a încurcat într-un hățiș de intrigi politice, sentimentale și rasiale care cultivate pentru ele însile n-au mai spus nimic.

Pornirea greoaie, inconsecvența, unele tirade prea lungi fac ca piesa să nu poată ajunge decît cu greu la un eventual spectator. Dar valorile arătate, chiar intenționale, și alte calități impun aprecierea ei în cadrul creațiilor dramatice a acelor timpuri. Dacă există tirade mult prea lungi, există și monoloage care nu mai sînt rezultatul dorinței de a explica sau povesti ceva, ci autentice expresii ale trăirii unui personaj, există unele situații dramatice și personaje reprezentative de multe ori convingătoare. Este meritul lui Depărățeanu că a scris o lucrare dramatică în versuri, că s-a străduit și a reușit pe alocuri să dea limbii maleabilitatea necesară. Chiar dacă limbajul apare de multe ori forțat și rimele puțin reușite, să nu uităm că ne aflăm încă la început și că de la limbajul oficios din dramele lui Asachi la cel din *Grigore Vodă* a lui Depărățeanu se constată un progres incontestabil.

Lucrările prezentate pînă aici dau contur unei epoci ale cărei caractere se desprind ușor. Este o perioadă de meritoase încercări în care trebuie admirată mai mult rîvna patriotică decît realizarea artistică. Se vădește o serioasă preocupare, născută din conștiința rolului pe care asemenea lucrări erau chemate să-l aibă în anii dinainte și de după Unire. Atunci sentimentul patriotic trebuia cultivat cu precădere, în

Scanned with OKEN Scanner

scopul stimulării stării de spirit necesare marilor înfăptuiri naționale impuse de dezvoltarea istorică a poporului nostru.

Pe lîngă cele prezentate s-ar mai putea cita și alte drame sau lucrări de inspirație istorică, scrise cu aceeași intenție de A. Pelimon, Gh. Baronzi, Gh. Strîmbeanu și alții. Sînt mai curînd încercări, cărora trebuie să le iertăm deficiențele dramatice, mai cu seamă că exagerarea și schematismul își au de multe ori sursa într-o tratare didactică a rolului educativ patriotic recunoscut speciei de majoritatea dramaturgilor. Acestor scriitori le revine și meritul de a fi pregătit limba românească spre a da cuvînt, în vers sau în proză, marilor lucrări ale dramaturgiei cu caracter istoric.

Îndrumători care și-au adus contribuția la dezvoltarea teatrului românesc

1. *Trompeta Carpaților*, 1860, 27. XI.
2. *Curierul românesc*, 1845, 2. II.
3 *Trompeta Carpaților*, 1872, 23. X.
4. *Trompeta Carpaților*, 1873, 11. XI.
5. *Ibidem*
6. *Trompeta Carpaților*, 1869, 27. XI.
7. *Trompeta Carpaților*, 1872, 23. X.
8. *Trompeta Carpaților*, 1869, 27. XI.
9. *Trompeta Carpaților*, 1876, 15. II.
10. *Trompeta Carpaților*, 1869, 27. XI.
11. *Ibidem*
12. *Trompeta Carpaților*, 1872, 23. X.
13. *Buciumul*, 1864, 1. XII.
14. *Trompeta Carpaților*, 1867, 30. III.
15. *Trompeta Carpaților*, 1874, 13. X.
16. *Trompeta Carpaților*, 1872, 8. X.
17. *Trompeta Carpaților*, 1873, 11. XI.
18. *Ibidem*
19. *Trompeta Carpaților*, 1876, 11. I.
20. *Opere*, vol. I, București, 1956, Editura de stat pentru literatură și artă, p. 148.
21. *Țăranul român*, 1862, 7. I.
22. *Țăranul român*, 1862, 25. XI.
23. *Ibidem*
24. *Loc. cit.*
25. *Țăranul român*, 1862, 7. I.
26. *Românul*, 1859, nr. 93—94, joi 6 august 1859 și sîmbătă 8 august.
27. *Ibidem*
28. *Ibidem*
29. *Ibidem*
30. *Ibidem*
31. *Ibidem*

Scanned with OKEN Scanner

32. *Ibidem*
33. *Românul*, 1860, 5. XII.
34. *Românul*, 1859, 3. XI.
35. *Românul*, 1858, 6. XI.
36. *Românul*, Cronică la *Wilhelm Tell*, Octombrie, 1959.
37. *Ibidem*
38. *Ibidem*
39. *Românul*, 1858, 6. XI.
40. *Ibidem*
41. Cronică la *Un poet romantic*, *Românul*, 1857.
42. *Familia*, 1870, 30. I.
43. *Ibidem*
44. *Ibidem*
45. *Familia*, 1870, 30. I.
46. *Ibidem*
47. *Ibidem*
48. În T. T. Burada, *op. cit.* vol. II, p. 393.
49. *Ibidem*
50. *Ibidem*
51. *Ibidem*
52. *Curierul de Iaşi*, 1876, 22. XII.
53. În *Familia*, loc. cit.
54. *Ibidem*
55. *Ibidem*
56. *Ibidem*
57. *Ibidem*
58. *Curierul de Iaşi*, 1876, 5. XII.
59. *Curierul de Iaşi*, 1876, 22. XII.
60. *Curierul de Iaşi*, 1876, 5. XII.
61. *Curierul de Iaşi*, 1876, 28. XI.
62. *Curierul de Iaşi*, 1876, 22. XII.
63. *Cronica la moartea lui Constantin Brîncoveanu* în: *Opere complete*, Iaşi, 1914, p. 407.
64. *Familia* loc. cit.
65. *Ibidem*
66. *Ibidem*
67. *Curierul de Iaşi*, 1876, 5. XII.
68. *Ibidem*
69. În T. T. Burada, *op. cit.* p. 392.
70. *Curierul de Iaşi*, 1876, 28. XI.
71. *Ibidem*
72. *Ibidem*
73. *Curierul de Iaşi*, 1876, 5. XII.
74. *Cronică la Moartea lui Petru cel Mare*, în *Opere complete*, *op. cit.* p. 417.
75. *Ibidem*
76. *Curierul de Iaşi*, 1876, 28. XI.
77. *Cronica la moartea lui Petru cel Mare. loc. cit.*

Dramaturgia în perioada consolidării

78. *Trecutul şi prezentul*, publicat în 1851 la Paris.
79. *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie naţională în Acamedia Mihăileană*, rostit în 1843 la 24. X. Publicat în *Foaia Ştiinţifică şi literară*, Iaşi, 1844, n-rele 37 şi 38. Editat în *Letopisetele Ţării Moldovei*, Iaşi, 1852 şi *Cronicile României*, Bucureşti 1872.
80. T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, op. cit. vol. II, p. 69.
81. Prefaţă la *Mihul*, Iaşi, 1850, Tip. Buciumului Român.

Scanned with OKEN Scanner

Clasicii

Scanned with OKEN Scanner

15.

Vasile Alecsandri

VIAŢA ŞI OPERA

Mai mult decît la oricare alt scriitor din trecut, viaţa şi activitatea lui Alecsandri se împletesc cu momente de mare importanţa pentru ţara noastră. Poetul şi dramaturgul şi-au desfăşurat activitatea creatoare vreme de cinci decenii, timp în care s-au dus lupte, s-au înfăptuit visuri de veacuri şi s-au concretizat momente de importanţă crucială pentru dezvoltarea poporului român.

Născut în 1819, într-o familie de mici boieri, Vasile Alecsandri a trăit pînă în 1890 şi a fost prezent, în plină maturitate creatoare, la cele mai importante acţiuni şi evenimente ale secolului trecut: *Revoluţia de la 1848, Unirea Moldovei cu Ţara Românească şi formarea statului naţional român, la Războiul împotriva Imperiului otoman,* încheiat cu cucerirea independenţei naţionale a României. Alecsandri n-a fost simplu mator al acestor evenimente, nu s-a mulţumit să rămînă pasiv, ci a participat la ele de pe poziţii înaintate, a luptat pentru înfăptuirea lor. În funcţie de aceste acţiuni istorice a fost artist şi cetăţean progresist al acelor vremuri, ceea ce a dat actualitate şi vigoare creaţiei sale, valabilitate şi eficacitate operelor sale scriitoriceşti.

Alecsandri, om şi artist, de-a lungul activităţii sale creatoare, s-a aflat pe poziţii progresiste, definite în raport cu probleme importante şi evenimente de însemnătate istorică, în relaţia sa cu poporul. De aceea, se poate vorbi despre actualitatea şi eficacitatea contemporană a operelor lui Alecsandri, rezultat tocmai al faptului că a participat la evenimentele arătate, că şi-a iubit poporul şi patria. Nimic nu poate fi mai grăitor în această privinţă decît atitudinea manifestată în amurgul vieţii sale, aproape de moarte, cînd, în urma răscoalelor din 1888, a scris poezia intitulată *Plugul blestemat,* care însemna o luare de atitudine în acelaşi spirit înaintat, caracteristic şi în alte împrejurări, însemna poate

Scanned with OKEN Scanner

chiar un testament literar. Alecsandri este unul din „marii oameni de cultură", unul din „adevăraţii artişti", care — cum se arată în Raportul la cel de-al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român — „au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, pe care l-au ajutat şi însufleţit în lupta pentru o viaţă mai bună".

Perioada dinaintea anului 1848, aceea de formare a scriitorului cetăţean în condiţiile acţiunilor prerevoluţionare, are o covîrşitoare importanţă. Atunci s-a plămădit personalitatea sa creatoare, de aici au pornit şi din acest spirit revoluţionar au fost alimentate cele mai bune realizări literare şi a fost susţinută însăşi atitudinea progresistă pe care Alecsandri a avut-o în cele mai importante momente ale timpului său. Este cunoscută contribuţia lui Alecsandri în această perioadă la propăşirea teatrului românesc, prezenţa sa în grupul de la *Dacia literară.* Sînt anii în care scriitorul s-a îndreptat către valorile folclorice, considerate de el drept „pietre scumpe a comorii geniului românesc"[1].

Pe de o parte, cunoaşterea posibilităţilor şi a creaţiilor populare a dat avînt luptei cetăţeanului Alecsandri; pe de altă parte, cunoaşterea profundă, preţuirea şi dragostea pentru producţiile folclorice au determinat un salt calitativ în creaţia sa scriitoricească şi au contribuit la maturizarea talentului său. Apropierea de viaţa şi producţiile artistice ale poporului i-a înaripat condeiul, a dat temei conţinutului şi originalitate formei, l-a ferit de influenţe dăunătoare şi l-a făcut să meargă pe propriul său drum. Momentul cunoaşterii folclorului nostru este de excepţională importanţă nu numai pentru Alecsandri, ci în general pentru literatura românească. Dimitrie Bolintineanu remarca, pe bună dreptate, că o dată cu Vasile Alecsandri poezia s-a „românit". Poezia noastră s-a „românit" atît prin ceea ce a creat Vasile Alecsandri, cît şi prin rezultatele pe care punerea în lumină a valorilor folclorice le-a avut asupra celorlalţi scriitori. La Vasile Alecsandri, efectul este evident chiar în lucrările sale dramatice din anii prerevoluţionari. Atît în *Iorgu de la Sadagura* şi mai ales în *Iaşii în carnaval,* prezenţa folclorului se face simţită prin multiple aspecte. Cine nu-şi aminteşte, spre exemplu, de scena păpuşarului?

Format într-o asemenea atmosferă, este explicabil că, împotriva tuturor încercărilor ulterioare de acaparare a acestei personalităţi culturale şi de îndreptare a scriitorului pe o cale pur contemplativă, el a rămas pe poziţia artistului cetăţean. Alecsandri a ştiut să-şi păstreze atitudinea şi a făcut ca prin operele sale să vorbească spiritul de dreptate şi dragostea de adevăr care îi sînt caracteristice. A cîntat mai presus de toate valorile poporului, frumuseţea morală, vitejia şi spiritul de sacrificiu al ostaşului român, a rămas consecvent pe linia de participare la frămîntările neamului nostru, i-a pus în valoare calităţile şi deosebita frumuseţe morală.

Înaintea anului 1848, Vasile Alecsandri a contribuit, ca scriitor, la pregătirea stării de spirit revoluţionare, s-a aflat printre luptătorii progresişti de frunte al Moldovei, dar, asemenea lor, activitatea i-a fost îngrădită în cunoscutele limite. Scriitorul s-a îndreptat către activitatea

revoluționară cu deplină sinceritate, dar boierul Alecsandri i-a limitat revoluționarismul.

Reîntors în Moldova după anii de surghiun, Alecsandri a creat comediile care au ca personaj principal pe Chiriță (*Chiriță în Iași* și *Chirița în provincie*) și a început valoroasa serie de „cîntecele comice", adevărat mozaic satiric al acelei vremi, contribuție de mare preț atît din punctul de vedere al atitudinii critice cît și din cel al realizării literare.

În lupta care s-a dus pentru înfăptuirea Unirii Moldovei cu Țara Românească și în procesul formării statului național român, Alecsandri s-a aflat în primele rînduri. Mai înainte de a se dedica acestei lupte reușise, după multe eforturi, să editeze revista *România literară,* publicație suspendată în foarte scurtă vreme în condițiile cunoscute.

Pentru înfăptuirea Unirii, scriitorul cetățean Alecsandri a luptat cu patima emoționantă pe care o degajă și acum poezia manifest *Moldova în 1857.* Lui i se datorează celebra *Hora Unirii, Florin și Florica* și textele dramatice cu conținut unionist *Cinel-Cinel,* sceneta *Păcală și Tîndală.* Dar, mai presus de toate, rămîne *Moldova în 1857,* poezie plină de vehemență împotriva antiunioniștilor vînzători ai intereselor naționale ale poporului român și, în același timp, lucrare străbătută de încrederea în înfăptuirea acestui act istoric. După împlinirea marelui deziderat, lui Alecsandri i-a revenit misiunea de a obține peste hotare recunoașterea Unirii și, asemenea scriitorului, omul politic și-a făcut datoria.

În anii următori înlăturării lui Cuza, a fost nemulțumit de întorsătura pe care o luaseră lucrurile, dar chiar în acest timp n-a încetat să lupte. Alecsandri a dat viață unor lucrări de mare actualitate pentru acele vremuri și de mare valabilitate prin veridicitatea tipurilor create în opera dramatică.

Poetul Alecsandri a simțit necesitatea înflăcărării spiritului patriotic al poporului nostru care se îndrepta către acțiunea de cucerire a independenței naționale; el a creat atunci seria nemuritoarelor *Legende* și *Poeme,* a evocat cu o rară putere de sugestie, cu toată căldura și dragostea patriotului, figuri eroice din trecutul de luptă sau legendar al poporului nostru. Rînd de rînd, Ștefan cel Mare, Dan capitan de plai sau Ursan au venit să dea pildă de eroism, de dragoste de țară și de libertate. În anii războiului pentru cîștigarea independenței, neobositul scriitor a cîntat inspirat frumusețea morală și vitejia ostașului român „plecat de-acasă de la plug", să aducă țării independența visată de veacuri.

Aceeași chemare patriotică l-a făcut să se îndrepte din nou către trecutul de luptă al poporului nostru și să scrie *Despot Vodă,* dramă istorică de valoare deosebită. Creația din ultimii ani ai vieții mai cuprinde dramele de inspirație antică *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu,* totodată *Sînziana și Pepelea,* feerie în care satira la adresa mai marilor zilei și a politicianismului stă alături de frumusețile folclorice pe care dramaturgul le folosește din plin. Activitatea creatoare a scriitorului s-a încheiat cu cunoscuta poezie *Plugul blestemat,* ultimă creație poetică, operă cu un profund caracter social. Cu mulți ani înainte dăduse, animat

de acelaşi nedesmințit patriotism, serie de *Pasteluri,* cîntare a frumuseților patriei noastre. Moartea a survenit la 27 august 1890, după o viață bogată în creații prin care a deschis aproape tot atîtea drumuri cîte domenii a atacat ca scriitor. În ceea ce privește teatrul românesc, el este unul din ctitorii lui, atît prin lucrările sale în domeniul dramaturgiei cît şi prin prezența sa animatoare în viața teatrală a țării.

ALECSANDRI ŞI TEATRUL

Alecsandri şi-a început activitatea scriitoricească în domeniul dramaturgiei conştient de obiectivele urmărite, căutînd să pătrundă specificul artei teatrale şi să acționeze conform cu principalele comandamente ale momentului istoric respectiv. Astfel a ajuns la conştiința necesității creării unui teatru care să fie tribună de luptă şi „organ spre biciuirea năravurilor rele şi a ridicolelor societății". El a avut convingerea că în condițiile asupririi feudale, cînd nu putea exista o activitate gazetărească eficace, o luptă democratică pentru promovarea libertăților cetățeneşti şi de țintuire a abuzurilor, pentru că nu exista libertatea „tribunei" şi nici a „presei", teatrului îi revenea misiunea de a le suplini. Scriitorul patriot a rămas la aceleaşi convingeri întreaga lui viață, şi dacă principala mărturie stă în opera sa dramatică, nu lipsesc nici mărturisirile sale cu caracter de îndrumare sau de contribuție teoretică în privința creației teatrale.

În 1866, el scria autorului dramatic Pantazi Ghica: „Loveşte puternic în vicii; flagelează ridicolul şi vei face mai multe reale servicii decît toate aşa-zisele organe ale opiniei publice . . ."[2]. Aceste rînduri se explică şi prin raportarea la vremurile în care sînt scrise, vremuri în care prin politicianism şi demagogie se urmărea profitul personal. În corespondența lui cu Ghica există şi alte fragmente semnificative. „Scrie comedii, — îl sfătuia Alecsandri — . . . înfierează viciile cu toată verva spiritului dumitale şi cu toată sfînta indignare a inimii dumitale"[3].

Se ştie că Alecsandri nu s-a mărginit numai să scrie piese de teatru, ci s-a interesat de problemele teatrului în general. L-a preocupat limba în care se juca pe scena românească şi a luptat împotriva acelor „macaronade ridicole şi indigeste" care erau de cele mai multe ori traducerile, prelucrările şi chiar unele lucrări originale. Considerînd limba drept principalul instrument de exprimare a conținutului de idei al operei dramatice Alecsandri cerea să fie stăpînită de scriitor şi pusă în valoare cu măiestrie de actorul interpret. De aici decurgea un alt aspect căruia animatorul i-a arătat mare interes, şi anume jocul actorilor. Alecsandri a preconizat soluții, a subliniat mai cu seamă rolul determinant al culturii, a demonstrat necesitatea unui conservator în care viitorii actori

Scanned with OKEN Scanner

să capete cunoştinţele de specialitate şi pînă la înfăptuirea acestuia a cerut eforturi deosebite pentru însuşirea unei cît mai bogate culturi generale, singura în măsură să înlăture parte din racilele care începeau să prindă în teatrul românesc. Ca animator şi îndrumător, Alecsandri a fost conştient de menirea ca factor de educare, culturalizare şi progres a teatrului, precum şi de obiectivele cărora scena românească trebuia să le răspundă în acele condiţii istorice.

Ceea ce impresionează în primul rînd la opera dramatică a lui Vasile Alecsandri este varietatea speciilor dramatice pe care le cuprinde şi pe care, în majoritatea cazurilor, le-a atacat primul în literatura noastră. Este deschizător de drumuri şi vreme îndelungată principal realizator printr-o operă vastă care cuprinde: comedii, vodeviluri, operete, feerii, scenete, drame istorice, cîntecele comice. Acestea din urmă, de exemplu, reprezintă realizări de mare preţ, rezultat al prelucrării creatoare a unor modalităţi specifice producţiei folclorice. O contribuţie foarte importantă o constituie drama istorică *Despot Vodă*, prin care Alecsandri a slujit această cale principală de afirmare a dramaturgiei româneşti. Înainte de *Despot Vodă* fusese scrisă şi reprezentată *Răzvan şi Vidra*, dramă de Bogdan Petriceicu Haşdeu, dar ea rămăsese pînă la scrierea lui *Despot Vodă* unica realizare de valoare.

Dramaturgul Alecsandri nu a neglijat aproape nici unul din aspectele caracteristice care existau în societatea vremurilor sale. Această diversitate tematică, unică în literatura noastră clasică, s-a închegat printr-o foarte mare varietate de tipuri, impresionante ca număr şi de cele mai multe ori ca realizare. Deschizător de drumuri şi creator cu necontestate merite, Vasile Alecsandri este unul dintre cel mai valoroşi scriitori de teatru români. Chiar dacă în unele domenii a fost depăşit de urmaşi, el rămîne unic prin extraordinara diversitate a operei sale, prin numărul lucrărilor şi implicit al tipurilor, pe scurt prin contribuţia de excepţională importanţă adusă la propăşirea teatrului românesc.

Dacă ar fi să ne întrebăm de unde vin diversitatea şi valoarea combativă a operei, de unde izvorăşte elanul patriotic care-i însufleţeşte cele mai bune lucrări, se poate afirma că toate se explică prin participarea lui de pe poziţii înaintate la cele mai importante evenimente ale timpului său, prin faptul că mintea şi sufletul scriitorului şi-au simţit şi înţeles neamul, că inima sa a bătut la unison cu milioanele de inimi ale maselor poporului român pe care l-a slujit mai presus de toate.

PRINCIPALELE CREAŢII ÎN DOMENIUL COMEDIEI

Se ştie că dramaturgia românească se afirmă în preajma anului 1848 pe calea comediei satirice a lui Alecsandri, prin *Iorgu de la Sadagura*, *Iaşii în carnaval* ş.a. În cele ce urmează vor fi prezentate lucrările cu

caracter satiric create după revoluția de la 1848, adică după întoarcerea din surghiun a luptătorului revoluționar.

El, care, în preajma lui 1848, fusese sigur că atacurile îndreptate prin piesele sale vor irita stăpînirea, era conștient că atitudinea protestatară presupunea mari greutăți și în anii de după revoluție. În aceste condiții, marele scriitor a considerat că tot teatrul reprezenta calea cea mai eficace pentru îndreptarea unor atacuri împotriva relelor, mai rele parcă acum cînd în față nu se mai afla perspectiva revoluției.

După anul 1850, producția teatrală a lui Vasile Alecsandri a fost foarte bogată, scriitorul a abordat specii diferite și a creat opere remarcabile. Este perioada în care a scris cele două comedii de răsunet, *Chiriția în Iași* și *Chiriția în provincie*, a început seria nemuritoarelor sale *Cîntecele comice*, a scris operete, vodeviluri și farse. A fost o perioadă rodnică, în care a dat teatrului românesc multe lucrări devenite clasice, opere de seamă în dramaturgia națională cu caracter satiric.

Chiriția în Iași și Chiriția în provincie

În a doua jumătate a secolului trecut, tendințele parvenitiste și ariviste au devenit un adevărat „rău al secolului", mai ales pentru păturile de jos ale boierimii, unul din multele rele generate de clasele exploatatoare. Asupra acestora și-a îndreptat Vasile Alecsandri atenția în comediile sale *Chiriția în Iași* și *Chiriția în provincie*, piese între care există o continuitate ascendentă, cea de-a doua fiind superioară primei din multe puncte de vedere.

În *Chiriția în Iași sau Două fete și-o neneacă**, Alecsandri și-a propus să satirizeze tendința de a pătrunde pe calea căsătoriilor în lumea, așa-zisă, de sus.

Mica boieroaică Chiriția, soția lui Grigore Bîrzoi, nemulțumită de perspectivele „căsătoricești" oferite fiicelor sale de boiernașii Brustur și Cociurlă, descinde la Iași pentru a le găsi soți mai de soi. Un accident la barieră face ca Chiriția să găsească mirii doriți, pe Pungescu și Bondici, doi excroci, care se prezintă cu nume și titluri false, unul agă, altul spătar. Mica boieroaică este fericită că a pus mîna pe doi gineri atît de prețioși, iar excrocii că au găsit o „gîscă" de jumulit.

Dorința de a parveni o face pe Chiriția reprezentativă pentru tendința unei întregi lumi care ajunge în această cursă a arivismului să se preteze la acțiuni ridicole și nu de puține ori odioase. Cîteva aspecte colaterale vin să îmbogățească personajul Chiriței, cel mai interesant și mai bine caracterizat din piesă. Pe lîngă dorința mistuitoare de parvenire, Alecsandri mai dezvăluie la „Bîrzoaia" și alte trăsături caracteristice

* V. Alecsandri, *Chiriția în Iași*, Teatru, vol. I (comedii), București, E.P.L., 1961, pp. 127—210.

Scanned with OKEN Scanner

lumii exploatatorilor. Ridicolul expansiunilor juvenile ale trecutei Chiriţa nu poate ascunde tendinţa aflată în spatele cîntecelor despre „ochii şi sprîncenele" care „fac toate belelele" sau intenţiile vag adulterine de unde pornesc visurile despre tinerii care s-ar îndrăgosti de ea. Este amuzant ridicolă în situaţiile de mai înainte, dar nu mai este aşa atunci cînd îşi nedreptăţeşte şi maltratează slugile, aspect care apare însă prezentat în treacăt.

Guliţă, odrasla Chiriţei, conturează un tip de mare circulaţie în acea lume; este copilul crescut sub aripa ocrotitoare a părinţilor, care-i infiltrează mentalitatea de profitor. La Guliţă începe să se simtă credinţa că lui i se cuvine totul, că indiferent de meritele sale trebuie să aibă tot ceea ce el îi pretinde vieţii. Aristiţa şi Calipsiţa nu aduc în scenă individualităţi distincte; de altfel, fetele constituie mai mult un argument pentru Chiriţa, o cale spre a-şi satisface dorinţa de mărire. Nici presupuşii candidaţi la mîna şi la zestrea fetelor, cei doi excroci, Pungescu şi Bondici, nu rămîn altfel întipăriţi decît ca „cei doi". Asemănători cu ceilalţi „coţcari" aflaţi în literatura timpului, ei sînt conturaţi cu mai multă vioiciune, fapt care-i face întrucîtva mai interesanţi ca personaje dramatice.

Dezlegarea comediei este adusă de apariţia banului Grigore Bîrzoi, care, sătul de încurcăturile produse de Chiriţa, hotărăşte să-şi mărite fetele cu Brustur şi Cociurlă.

În cea de-a doua piesă, intitulată *Ghiriţa în provincie**, se dezvoltă şi se conturează mai bine personajele reluate, şi, totodată, se subliniază problematica. Tendinţa arivistă, dorinţa mistuitoare de a pătrunde în lumea de sus îşi materializează şi îşi precizează obiectivele. Chiriţa umblă să ajungă sus, „la obraze", cum se spunea pe acea vreme, acolo unde erau marile profituri ale exploatării şi deveneau accesibile cinurile bănoase, aşa cum era, spre exemplu, isprăvnicia. Visînd la dulcea viaţă de isprăvniceasă — „zăhărîta viaţă", spune ea — gîndeşte că isprăvnicia înseamnă slugi la scară, jandarmi care să-i execute poruncile şi, în general, beneficii inaccesibile muritorilor de rînd. De aceea Chiriţa luptă să-şi facă soţul ispravnic.

Prin argumentele folosite de Chiriţa spre a arăta că soţul ei merită funcţia, Alecsandri demască şi satirizează. Argumentele Chiriţei sînt concludente cînd îl arată pe Bîrzoi victimă a revoluţiei, deoarece în timpul acesteia i-au pierit zece capete de vite, a avut friguri şi a tremurat, iar ei i s-a scos o măsea şi a suferit. Argumentele sale sînt grăitoare pentru situaţia existentă atunci, cînd erau folosite chiar cele mai ridicole mărturii de natură să arate devotamentul faţă de autoritatea feudală. Astfel, Chiriţa îl socoteşte pe Bîrzoi în măsură să fie răsplătit cu scaunul de ispravnic, iar stăpînirea i-l acordă pe baza acţiunilor mai inainte amintite. Faptul că oameni de felul lui Bîrzoi, cu „meritele" sale, puteau fi conducători ai unui judeţ, acuză de la sine şi arată defectuozitatea organizării sociale.

* *Op. cit.*, pp. 211—296.

Scanned with OKEN Scanner

Viaţa ispravnicului şi a isprăvnicesei este cu adevărat „zahărîtă", noua funcţie fiind o foarte serioasă sursă de venituri. Către casa ispravnicului curg peşcheşurile pe care acesta le pretinde. Un moment reuşit de comedie, care are şi calitatea că demască regimul bunului plac, îl reprezintă scena cu curcanul, de eficacitate dramatică remarcabilă şi de o mare savoare.

Cu toate că uneori manifestă rezistenţă faţă de pretenţiile caraghioase ale Chiriţei, Bîrzoi este departe de a fi un personaj cu trăsături pozitive. Îl caracterizează rapacitatea proprie clasei căreia îi aparţine, căutînd să profite pe orice cale de situaţia pe care o deţine. Opoziţia faţă de acţiunile Chiriţei este determinată mai mult de fiinţa lui greoaie, incomodată de întruniri mondene sau alte situaţii asemănătoare la care trebuie să facă faţă, să se îmbrace special, să converseze. Încolo se manifestă ca un tipic reprezentant al clasei sale şi este de înţeles că în lupta pentru isprăvnicie Chiriţa n-a fost singură, că l-a avut alături pe Grigore Bîrzoi. Cel din urmă are totuşi o anumită inconsecvenţă dramatică, rezultat al faptului că poziţia lui Alecsandri faţă de el nu a fost suficient de bine definită, că nu a stabilit cu claritate ce are personajul rău sau bun.

Faţă de piesa anterioară, *Chiriţa în provincie* este mult mai cuprinzătoare, obiectivele sînt mai precise, referirile la realitatea acelor vremuri şi poziţiile de atac mai evidente. În aceste condiţii, şi posibilităţile de conturare a personajelor sînt mai mari, ceea ce face ca la Chiriţa să existe, alături de dorinţa mistuitoare de parvenire şi acaparare, destule alte aspecte caracterizante. Piesa o prezintă pe Chiriţa ajunsă la înfăptuirea visului de a fi isprăvnicească şi faptul face ca satira lui Alecsandri să cuprindă un dublu aspect: pe de o parte, modul în care Bîrzoaia a ajuns, şi de alta, urmarea acestei situaţii, adică modul în care ea şi bărbatul ei se comportă în funcţia dorită cu atîta ardoare şi obţinută pe căile cunoscute.

Potrivnic celor care disprețuiau valorile naţionale, pentru ca în felul acesta să împiedice propăşirea poporului român, dramaturgul ridiculizează fumurile de înstrăinare ale boieroaicei şi, mai mult decît atîta, o condamnă pentru disprețul arătat limbii româneşti.

Ceea ce era parcă anunţat în *Chiriţa în Iaşi* prin cîntecul ochilor şi sprîncenelor, devine în *Chiriţa în provincie* o realitate, de asemenea reprezentativă pentru lumea ei. Fără nici un fel de scrupul, boieroaica trecută este gata să se arunce în braţele primului venit, ale celui care i se pare dispus să deschidă braţele. Scena de „amor" dintre Chiriţa şi Leonaş este savuroasă, de o mare densitate comică şi de valoare reprezentativă. De altminteri, la *Chiriţa în provincie*, cu toate că s-ar fi pretat la o tratare facilă, comicul este în general de factură superioară, fapt care face ca piesa să se bucure pe merit de preţuire deosebită. Prin personajele comediei sale, Alecsandri a prezentat oamenilor o lume ridicolă şi, totodată, odioasă. Încă din prima piesă, în relaţiile cu cei subordonaţi. Chiriţa este brutală, jigneşte, loveşte şi arată lipsă de omenie. Dacă acolo se manifestă numai în raport cu slujnica Ioana,

Scanned with OKEN Scanner

în cea de-a doua piesă ea brutalizează țăranii în postura „armazoancă". Este un alt plan care îi întregește portretul.

Realizat cu vigoare și autenticitate, personajul lui Alecsandri a părăsit spațiul scenic, a pătruns în viață și a devenit prilej de infamare a celor pe care îi reprezenta cu atîta autenticitate. Replicile au ajuns să circule în viața de toate zilele, ca dovadă a eficacității operei dramaturgului, care a știut să surprindă atît de bine trăsăturile caracteristice ale unor tipuri din rîndul claselor exploatatoare. În legătură cu geneza personajului și a piesei înseși, față de modelele cu care era identificată de unii comentatori pînă la copiere, profesorul G. C. Nicolescu observă, pe bună dreptate, că „În ce privește *Madame Angot,* modelul francez ce i s-a aflat mai tîrziu, (primul fusese autoritara cucoană Greceanu — *n.n.*) e foarte posibil ca ea și atîtea alte figuri asemănătoare din piesele văzute sau citite la Paris să-i fi răsunat în minte, atunci cînd s-a gîndit să zugrăvească acest tip din societatea moldovenească, după cum îi vor fi stat fără îndoială în minte și nenumărate «coane Chirițe» reale... Ceea ce este incontestabil și face zadarnică discuția modelului moldovenesc din realitate precis identificat și cu atît mai mult a izvorului francez este că tipul central al piesei lui Alecsandri și piesa însăși sînt în întregime autentice românești, potrivite mediului și momentului social de la 1850"[4].

Personajul atît de semnificativ și de pitoresc al Chiriței a mai fost prezentat de Alecsandri în cînticelul comic *Cucoana Chirița în voiaj,* prezentat în 1867* și în sceneta *Cocoana Chirița în balon* (1874)**, dar nici cînticelul și nici sceneta nu pot fi comparate cu cele două valoroase comedii.

Guliță, odrasla Chiriței și a lui Grigore, alt personaj foarte bine caracterizat, este dezvoltat în direcția care se întrevede în *Chirița în Iași*; nu are nici un fel de calitate, este fricos și laș, incult și prost, dar este crescut în mentalitatea că lui i se cuvine totul, că are dreptul la toate prin faptul că este feciorul lui boier Bîrzoi. În piesă sînt două personaje opuse lumii și manierelor Chiriței, de altă factură decît Bîrzoi, Chirița, Guliță, două personaje aduse de dramaturg tocmai pentru a consemna existența unei opoziții față de arivism, imoralitate, brutalitate și necinste. Luluța și Leonaș — cu toate că sînt puși de multe ori în situații artificiale — au semnificație pozitivă, trăiesc o viață frumoasă; ei își iubesc țara, sînt cinstiți și inteligenți, reușesc să dejoace planurile Chiriței și să-i dea în vileag pe profitori. În această din urmă privință, Alecsandri a prezentat lucrurile așa cum ar fi dorit să fie.

Nu se poate vorbi despre cele două piese și despre personajul lui Alecsandri fără ca gîndul să nu meargă către Matei Millo, cel care i-a dat viață pe scenă. Travestiul său a fost excepțional de la prima repre-

* *Op. cit.*, pp. 297—308.
** *Ibidem*, pp. 309—333.

Scanned with OKEN Scanner

zentație a *Chiriței în Iași*, la 9 aprilie 1850, de asemenea la 8 mai 1852, cînd a jucat extraordinar succes *Înturnarea cucoanei Chiriță* (*Chiriță în provincie*) și tot așa an de an, deceniu după deceniu.

Urmărind interpretarea dată de Millo, publicul și critica și-au dat seama că se află în fața unei creații care va face epocă. Într-adevăr, trebuie reținut ca un fapt rar că Millo a susținut pe scenă acest personaj de travesti peste patruzeci de ani, că a lăsat o tradiție în ceea ce privește interpretarea rolului și a rămas încă fără egal. L-a interpretat cu mare succes pînă la adînci bătrînețe, a demonstrat cu el veșnica tinerețe a unui rar temperament dramatic și a unei personalități unice în teatrul nostru și rare în istoria teatrului de pretutindeni.

În legătură cu acest fenomenul interpret, Ionescu-Gion, critic teatral din ultimul sfert al veacului trecut, scria: „Spune-vom că rolul Chiriței e jucat de Millo, de artistul prin excelență, de singurul care, după 50 de ani de viață artistică, apare și azi, nu de puține ori, astfel cum ni se spune că arăta în tinerețe și în maturitatea irezistibilului său talent, chiar cînd dicțiunea, silințele plămînilor și slăbiciunea nervilor contribuiesc toate a obosi pe minunatul artist și totuși are momente cînd prin vivacitatea și naturalul jocului face ca aplauzele să izbucnească tot atît de zgomotoase ca și hohotele de rîs care le preced". Un alt cronicar al vremii conchide, exprimînd punctul de vedere al tuturor celor care cunoscuseră creația lui Millo, că „nu se poate concepe Chiriță fără Millo. Nu se poate închipui tot ce acest excelent artist pune ca vervă comică și accent amuzant".

La interpretarea Chiriței se referă și Alecsandri atunci cînd mărturisește că artistul Matei Millo prezenta în interpretarea sa aspecte revelatoare, nebănuite de dramaturg. El contura planurile insuficient realizate, punea în valoare părți ascunse și de cele mai multe ori creația sa o egala pe a dramaturgului, iar uneori o întrecea.

Operetele

O dată cu anul 1850, Alecsandri se îndreaptă către o nouă specie dramatică și rezultatul îl constituie operetele: *Crai nou*, *Scara mîței*, *Harță Răzeșul* și *Paracliserul sau Florin și Florica*. Lucrările au caracterele genului respectiv și sînt destul de greu de apreciat fără muzica cu care fac corp comun. De altfel, succesul lor trebuie pus și pe seama melodiilor scrise de compozitori valoroși ca Al. Flechtenmacher sau Ciprian Porumbescu.

*Scara mîței**, de exemplu, este o poveste de dragoste între Anica, boieroaică văduvă, cernită, dar consolabilă, și Măgdian, prezidentul de Roman. Văduva, înainte de termenul prescris, adică de împlinirea unui an de la

* V. Alecsandri, *Teatru*, Editura Cartea românească, pp. 121—152.

moartea soţului, se căsătoreşte cu Măgdian. Cu toate că Anica n-ar putea fi acuzată decît de oarecare grabă, fiindcă altminteri legăturile dintre ea şi Măgdian sînt oficializate, căsătoria nu poate fi dată pe faţă, spre a nu jigni convenienţele acelei societăţi şi memoria dispărutului uitat atît de repede.

În asemenea condiţii, dragostea şi, mai mult decît atît, legăturile lor de soţi, presupun situaţii romanţioase aparent echivoce şi o serie de complicaţii. Spectatorul asistă la plecările în zori de zi ale soţului care vrea să-şi păstreze incognitoul şi este martorul pasiunii dezlănţuite a lui Ghiţă Făurin, vărul Anicăi.

Graţiile verişoarei slobode de orice obligaţii, dorite de Ghiţă, îl face pe acesta să folosească o stratagemă, adică să se prezinte căsătorit. Cu cine? Ca în operetă, cu Florica, soţia lui Marin, grădinarul Anicăi, un alt cuplu care ţine să păstreze secretul asupra căsătoriei. De aici complicaţii uşor de prevăzut, dar pline de haz şi un sfîrşit în favoarea perechilor oficiale: Anica—Măgdian şi Marin—Florica. Ghiţă Făurin rămîne să suspine mai departe cu speranţa că poate şi viaţa lui Măgdian se va sfîrşi înainte de vreme.

Scara mîţei are în primul rînd meritul de a fi îmbogăţit o specie a dramaturgiei noastre şi, pe alocuri, al unor atitudini critice ale scriitorului faţă de reprezentanţi ai claselor dominante. Pe lîngă merite însă, această operetă are păcatul că exprimă tendinţa de idilizare a raporturilor sociale, căreia Alecsandri i-a fost uneori tributar. În *Scara mîţei* ţăranii vorbesc despre „stăpînica cea frumoasă, ce-are grijă de sărmani", adică de moşiereasa Anica, ceea ce deformează realitatea, cu totul alta, a acelor vremi.

Opereta *Crai nou** este cea mai interesantă dintre producţiile cu caracter similar ale lui Alecsandri.

Ca în orice operetă există o poveste de dragoste, o dragoste adevărată şi plină de poezie între Anica şi Leonaş; ea nu convine însă anumitor aranjamente ale familiei Anicăi, adică ale unchiului ei, ispravnic de ţinut. Împotrivirea arătată iubirii celor doi de ispravnic este anihilată de prezenţa şi ajutorul primit din partea ţăranilor, relativ idilic prezentaţi, dar ca întotdeauna cu simpatie. Dintre ei se detaşează cîteva figuri şi în primul rînd aceea a lui Moş Corbu, ţăran bătrîn şi înţelept, hîtru, cu duh în vorbă, pe care Alecsandri îl face purtătorul nemulţumirii lor. Se detaşează în această privinţă scena dintre Moş Corbu şi ispravnic, care dezvăluie meschinăria celui de-al doilea şi calităţile omeneşti deosebite ale bătrînului ţăran. El zice, spre exemplu, că ispravnicul este mai rău decît dracul.

Pentru opereta lui Alecsandri, Ciprian Porumbescu a compus arii şi coruri de inspiraţie folclorică, melodioase şi pline de autenticitate. Muzica a făcut corp comun cu libretul într-o lucrare de mare popularitate, cu un rol important în afirmarea şi dezvoltarea genului operetistic naţional.

* *Ibidem*, pp. 153—188.

Scanned with OKEN Scanner

Cîntecelele comice

Tot în 1850, Alecsandri a început să scrie *Cînticelele comice,* producţii de valoare create cu o foarte mare economie de mijloace. În general, în cînticele se fixează printr-un monolog un tip, tipuri care provin îndeobşte din lumea viciată a claselor suprapuse. Tipurile nu sînt însă limitate ca apartenenţă socială şi semnificaţie, căci printre personajele cînticelelor se aflau Barbu-Lăutarul, Ion Păpuşarul sau alţii care se bucură de toată simpatia scriitorului, neiertător atunci cînd este vorba de Sandu Napoilă, de Clevetici sau Gură-cască. Referitor la aceste creaţii, autorul mărturisea: „Am socotit că nu ar fi poate o lucrare greşită de a compune pentru curiozitatea urmaşilor noştri o galerie de tipuri contemporane, iar pentru a da acestor tipuri o expresie mai vie, am adoptat pentru ele o formă dramatică şi le-am prezentat publicului sub rubrica de *Cînticele comice*".

Seria cînticelelor începe cu *Şoldan Viteazul,* creat în 1850, cînticel care cuprinde pasaje cu semnificaţii pozitive, ca cel de mai jos:

„Cînd începe a bate (toba — *n.n.*) şi cînd începe muzica a cînta... Ştii? Mă furnică prin inimă, mi s-aprind ochii ca doi jăratici, şi-mi trece de dor de-acasă... Atunci, zău... că m-aş bate, dar m-aş bate pînă la moarte, pentru ca să apăr ţara asta bună, care mă hrăneşte, atunci, zău... Cum s-ar prinde şaga deoparte... Uit şi pe Măriuca şi mă simt cu adevărat... Că sînt Şoldan Viteazul".

Prin *Mama Angheluşa doftoroaie*,* cînticel scris tot în 1850 şi interpretat în travesti de Matei Millo, se satirizează leacurile băbeşti, practicile mistice şi profesioniştii lor. Era o meserie rentabilă într-o lume neştiutoare sau în lumea imorală a celor ce trăiau în huzur.

Tendinţa de parvenire şi acaparare, lupta pentru posturi şi maxim profit de pe urma banului public erau caracteristice, după cum s-a văzut, pentru anumite pături din acea vreme, Alecsandri nu le-a combătut numai în comedii, ci a dus lupta şi prin cînticele. Profitul cu orice chip de pe seama bugetului constituie tema cînticelului *Kera Nastasia sau Mania pensiilor**.*

Kera Nastasia irupe în scenă şi îşi exprimă dorinţa fierbinte de a se înfrupta pe seama statului. Ea pretinde pensie pentru ultimul ei bărbat decedat şi dezvoltă cu această ocazie o filozofie a profitului. Încheiată cu aforismul elaborat de ultimul decedat: „fereşte-te cît ai trăi de-a mînca dintr-al tău". Ajunge să ceară pensie şi pentru pisică, deoarece:

Asta-i ţară-mbelşugată,
Asta-i ţară minunată,
Unde mulţi cu mici, cu mari,
Vrem să fim pensionari.

* V. Alecsandri, *Teatru,* vol. I, Cu o introducere de G. Orzea şi F. I. Bociort, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1952, pp. 103—107.
** *Ibidem,* pp. 381—386.

Scanned with OKEN Scanner

Ori şi cine-aici se naşte
Om sau vită care paşte,
Nu se naşte în zadar
Ci de-a fi pensionar.

Nastasia pretinde pensie în numele serviciilor celor trei răposaţi, care au fost: *Ciubucci-başa* la Caragea, primul, *Cafegi-başa* tot la Caragea, al doilea, *Portar-başa* la Suţu, al treilea. Prin urmare, toţi au avut „merite necontestate" în slujba binelui public, care trebuiau răsplătite Kerei Nastasia, văduvă de trei ori.

Asemănător ca temă este şi *Paraponisitul**, personaj care suferea că dintre cunoscuţii lui doar el n-a ajuns să se înfrupte din bugetul statului. Şi ce nu face pentru a-şi împlini visul Nae Postuleanu? Utilizează toate mijloacele care-i stau la îndemînă, pentru că: „Postu-săracu! . . . El te îngraşă, el te slăbeşte, el e ţinta celor mai mulţi dintre creştinii noştri, şi zău: nu ştiu dacă în ziua de astăzi ei se ţin de postu mare şi de postu Sîn Petrului, dar ştiu că se ţin grapă de postu Sîn Bugetului . . . Dovadă că fiecare cetăţean are hambiţionul să se jerfească pe altarul patriei, făcîndu-se roată la carul Statului . . ." În această privinţă este edificator exemplul cererii adresate unei excelenţe, cu „profunda consideraţiune", „Petiţiune sau petiţione, sau peticiune, după plăcerea ministrului", după cum obişnuieşte excelenţa sa.

Petiţia adresată de Nae Postuleanu este semnificativă şi pentru că atacă încercările dăunătoare şi exagerările unor pretinşi reformatori ai limbii.

Receptiv la tendinţele existente în societatea românească după înfăptuirea Unirii, Alecsandri distinge în sînul claselor exploatatoare poziţii aparent contrare, dar care, de fapt, nu urmăreau decît aceleaşi interese, fie că este vorba de reacţionarism sau demagogie. Rezultatul acestor observaţii îl constituie două dintre cele mai valoroase cînticele comice, ambele scrise în anul 1862.

Alecsandri a sesizat că reacţionarismul manifest al boierimi, pe de o parte, şi demagogia agresivă a anumitor categorii a burgheziei, pe de altă parte, erau manifestări ale aceleiaşi lumi exploatatoare, două moduri parte, erau două manifestări ale aceleiaşi lumi exploatatoare, două moduri diferite de a-şi apăra interesele şi privilegiile de clase profitoare sau de a cîştiga altele. Cînticelele *Sandu Napoilă ultraretrogradul*** şi *Clevetici ultra-demagogul**** sînt de natură să demonstreze tocmai cele arătate mai înainte.

Sandu Napoilă, reprezentant tipic al boierimii reacţionare intră în scenă protestînd vehement împotriva anumitor schimbări în care el vedea tot atîtea atentate la poziţiile deţinute pînă atunci în exclusivitate de protipendadă.

* *Ibidem*, pp. 375—380.
** *Ibidem*, pp. 237—240.
*** *Ibidem*, pp. 231—235.

Scanned with OKEN Scanner

„Da bine, boieri d-voastră, unde mergem?... Ba nu, adică vă întreb, unde mergem?...“ sînt printre primele vorbe spuse la intrarea sa în scenă şi care sintetizează conţinutul întregului cînticel. De-a lungul monologului, Napoilă se ridică împotriva a tot ceea ce i-a răpit vreun privilegiu sau este de natură să-i ameninţe poziţia pe viitor. Dramaturgul nu se opreşte însă aici; el arată că nu este vorba doar de o poziţie pasivă şi atrage atenţia asupra pericolului reprezentat de lumea lui Napoilă, care nu se limitează la proteste, ci caută să acţioneze mai concret împotriva celor care l-au deposedat. „Treaba se îngroaşă, boieri d-voastră — spune Sandu Napoilă — ascultaţi-mă pe mine, că eu ştiu ce ştiu... Trebuie să ne deschidem ochii ca să alegem deputaţi tot de-ai noştri... ştiţi cole... get-beget... vinograzi, ca să lupte vîrtos pentru apărarea boieriei...“

Celălalt tip, Clevetici demagogul, prin risipa lui de cuvinte sforăitoare, nu urmăreşte decît să răzbească pînă la un loc mai profitabil. În spatele sacrelor cuvinte pe care le foloseşte şi a principiilor invocate, nu se află altceva decît dorinţa de chiverniseală. Clevetici foloseşte termeni şi proclamă idealuri nobile, fără o elementară bună-credinţă. Invocă libertatea, egalitatea, sufragiul universal şi toate celelalte, pentru ca presupuşii cîştigaţi de vorbele lui să-l trimită în cameră: „Cercaţi, domnilor, să mă trimiteţi la Cameră, cu mandatul de reprezentant al naţiunii, şi atunci veţi vedea ce poate Clevetici...“ Vrea mai întîi mandatul de deputat, apoi un portofoliu ministerial şi, bineînţeles, toate beneficiile care decurg de aici.

Aceste două cînticele s-au bucurat de succes excepţional în faţa publicului, datorită faptului că „erau cele mai ascuţit critice, cele mai actuale şi consacrate unor figuri din cele mai însemnate şi mai vinovate de pe scena vieţii sociale româneşti contemporane“ (G. C. Nicolescu).

Conştiinţa semnificaţiilor general valabile ale acestor tipuri l-a făcut să le păstreze şi într-o altă lucrare a sa, intitulată *Zgîrcitul risipitor*. Aici reapar Clevetici şi „amicul“ său Tribunescu, Sandu Napoilă şi alţii, dar atenţia scriitorului este îndreptată îndeosebi asupra primilor doi, pentru a biciui demagogia.

După cum mărturiseşte scriitorul însuşi, pentru crearea acestor figuri a avut printre modele politicieni cunoscuţi, iar personajele le consideră „tot aşa de groteşti ca şi modelele lor“. Noul material tematic şi spiritul critic în care sînt tratate problemele, lumea aceasta demagogică, explică unele similitudini şi mai ales o foarte interesantă filiaţie de la Alecsandri la Caragiale. Profesorul Al. Piru observă că „un model tipic oferit de Alecsandri teatrului lui Caragiale este Clevetici ultra-demagogul din cînticelul omonim şi din drama *Zgîrcitul risipitor* (1860). Clevetici, redactor al ziarului *Gogoaşa patriotică*, vrea, ca Farfuridi, «respectul Convenţiunei cu condiţia de a fi schimbată în totul», ca Rică Venturiano, «sufragiul universal» şi apără ca şi Caţavencu, «libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia. Con-

Scanned with OKEN Scanner

venţiunea... garda naţională...» *Zgîrcitul risipitor* Chichiţa Clevetici e secondat de Stanciu Tribunescu, militant hilar pentru aceleaşi idealuri, împotriva lui Sandu Napoilă, într-o scenă ce pare desprinsă din *O scrisoare pierdută:*

TRIBUNESCU: Cer cuvîntul! Nu mă mir că aud asemenea discurs din partea domnului preopinent, căci d-lui este Conservator!
SANDU: Na! ... Eaca vorbă!
CLEVETICI: Nu întrerupe, domnule.
TRIBUNESCU: Şi ce este un conservator? ... Un om care... conservează!... un om care voieşte să conserve privilegiul de a nu fi supus la nici una din îndatoririle cetăţeneşti. Însă eu!... Au doară sermana noastră Românie să zacă mult timp încă sub o rugină, atît de ... inconstituţională! Nu! căci eu voi susţinea, voi apăra totdeauna: *(răpide)* dreptatea, libertatea, egalitatea, fraternitatea, inviolabilitatea... *(răsuflă lung).*
SANDU: Dîrrr! Haide, haide, dăi, dăi, dăi... S-a pornit moara.
CLEVETICI: Nu întrerupe oratorul, domnule.[5]

În cînticelul *Gură-cască om politic,** marele scriitor îşi propune să ridiculizeze politicianismul, racilă a vieţii publice din vremea sa.

Terorizat că „orizontul politic s-a posomorît", Gură-cască face cele mai plate şi în acelaşi timp mai fără noimă afirmaţii, caută să producă panică şi-n cele din urmă, aidoma altor personaje de pînă acum, să aibă un profit. În numele „cerului ameninţător", Gură-cască îşi poartă vorbele prevestitoare de mari nenorociri pentru ţară care nu poate fi salvată decît de vreun providenţial politician de felul lui Nenea Scarlat.

Atitudinea lui Alecsandri se schimbă în funcţie de categoriile personajelor prezentate; cînd părăseşte lumea ariviştilor, a politicienilor veroşi, a demagogilor şi în general a profitorilor şi pătrunde în lumea celor mulţi, descoperă aici poezie, demnitate şi dragoste pentru valorile tradiţionale ale poporului nostru şi le redă cu toată simpatia. Este reacţia firească a omului cinstit faţă de două realităţi cu diferite.

În cîntîcelul *Barbu Lăutarul***, în care conturează figura celebrului muzicant popular, Alecsandri deplînge faptul că sînt pe cale de dispariţie străvechi şi frumoase obiceiuri. Tradiţiile puternice şi valoroase vieţuiesc, totuşi, în sînul poporului, acolo de unde au pornit, unde îşi găseşte făgaş creaţia artistică populară şi bună primire cei care vin să cînte cu meşteşug. „Acolo numai — zice Barbu referindu-se la ţărani — o rămas să ne cîştigăm hrana, noi lăutarii... pe la horele românilor, unde facem să saie opinca-n sus!..."

* V. Alecsandri, *Teatru*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1952, pp. 303—308.
** V. Alexandri, *Teatru*, vol. I, Cu o prefaţă de Gh. Adamescu, Editura Cartea românească, 1923, pp. 54—59.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să observăm însă că Barbu, datorită opticii scriitorului, regretă boierimea patriarhală. Uneori scriitorul idealizează trecutul, pentru că, din motive lesne de înţeles, prezentul îl apărea reprobabil, iar viitorul nu era pregătit să-l vadă.

Aspecte asemănătoare ca temă şi idee aduce şi în *Ion Păpuşarul**. Păpuşarul, purtător al tradiţiei teatrului folcloric, ridică împotrivă-i autoritatea administrativă. Lui Ion, un biet Ion ca atîţia alţii, i se sparge lada păpuşilor şi este bătut ca mulţi din cei de-o seamă cu el, prilej pentru Alecsandri de a protesta împotriva brutalităţii şi abuzurilor.

*Surugiul***, omul care-şi duce traiul din greu, nevoit să facă pe plac coconaşilor, să se supună capriciilor cine ştie cărui „mădular" al autorităţii, îl face pe Alecsandri să acuze lipsa de omenie a celor care aveau pe vremurile sale putere şi bani. În spaţiul redus al unui cînticel, Alecsandri creează, prin elemente multiple, o figură de natură să cîştige simpatia cititorului sau spectatorului, plină de poezie, amuzantă, spirituală. Surugiul are demnitatea omului din popor şi spiritul de dreptate îl face să pedepsească neomenia.

Dar *Haimanaua?**** Mihăluţă Spulberatu e un funcţionar pus la cheremul superiorilor, victimă a birocraţiei politicianiste. Plecat de la Dorohoi, cunoaşte în scurtă vreme Turnu-Severin, Bacăul, Piteştiul, Călăraşii şi alte tîrguri ale ţării. În urmă aleargă, desperată, Săftica, soţia sa, împreună cu Caracala şi Juarez, copiii lor, dar de ajuns nu au şanse să-l ajungă, fiindcă autoritatea are grijă ca Mihăluţă să-şi merite porecla de Spulberatu.

Este simpatic, totuşi, acest personaj care, spre a fi bine cu partida latinistă îşi botezase un fiu Caracala şi, spre a fi bine văzut în cazul în care ţara ar deveni republică, îl botezase pe cel de-al doilea Juarez.

Sînt cîteva din „cînticelele" lui Alecsandri, cele pe care le-am socotit mai reprezentative, totodată cele care au prilejuit creaţii remarcabile actorilor de comedie ai vremii şi în primul rînd lui Matei Millo.

Genul se potrivea de minune proteicului talent al lui Millo care, cu jocul său firesc şi cu ştiinţa unică de a pune în valoare trăsături specifice prin folosirea amănuntului semnificativ, putea să interpreteze în acelaşi spectacol mai multe cînticele, fără ca nimic să amintească de tipul creat anterior. Era perfect original şi autentic în fiecare şi contemporanii au lăsat mărturie despre modul magistral de a reprezenta cele două caractere dramatice opuse: Sandu Napoilă şi Clevetici. Dar şi atunci cînd interpreta tipuri apropiate reuşea întru totul să le dea trăsături distincte, ca în cazul Mamei Angheluşa şi al Kerei Nastasia.

Millo n-a strălucit numai în personajele de comedie ale cînticelelor, ci şi în cele care solicitau participarea caldă a spectatorului. Toţi au plîns o dată cu el în *Barbu Lăutarul*, ultimul rol pe care l-a interpretat în ultimul său spectacol prezentat la Teatrul Naţional din Bucureşti. Constantin Nottara, cel care după Millo a fost socotit „decan al scenei româ-

* Ibidem, pp. 39—46.
** Ibidem, pp. 32—38.
*** *Haimana* în V. Alecsandri, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1952, pp. 369—374.

Scanned with OKEN Scanner

neşti" îşi amintea: „Ultima oară a jucat pe «Barbu Lăutarul» şi curentul de emoţie a fost atît de puternic, încît nu ne-am putut opri lacrimile cînd bătrînul artist a început să cînte:

Eu mă duc, mă prăpădesc
Ca un cîntec bătrînesc".[6]

Mari succese a înregistrat în cînticelele lui Alecsandri şi Neculai Luchian, valorosul comedian ieşean.

Sceneta unionistă Păcală şi Tîndală

Printre lucrările dedicate de Alecsandri Unirii, se află „dialogul politic", cum consideră el sceneta *Păcală şi Tîndală**, adevărat act de demascare a falsităţii şi minciunii practicate de marea boierime antiunionistă. Întru susţinerea separatismului se aduceau o sumă de argumente — pe care ei le-ar fi vrut impresionante: naţionale, patriotice şi locale, toate menite să ascundă interese meschine de castă. Reacţionarii socoteau că Unirea le va ştirbi privilegiile, că va deschide o epocă a reformelor, pe care nu o doreau cu nici un chip.

În piesă, Tîndală, reprezentantul punctului de vedere antiunionist, spune:

O trist veac!
În ce vremi a fost s-ajungem! În ce rele! În ce foc!
Auzi, frate, toţi Românii să fie uniţi la un loc! Moldovanul
şi Munteanul să-şi piardă numele lor
Să-ntrunească-a lor pămînturi! Să se facă un popor!
Ba chiar naţie să fie . . . Auzi naţie! Măi, măi,

El vorbeşte despre înghiţirea Moldovei de către Ţara Românească, despre pieirea generală care ar urma Unirii, aşadar argumente în numele şi spre „binele" colectivităţii, pînă ce propriul său interes este dat pe faţă:

Iaşul, vechea capitală, unde am căsuţa mea,
Care, de s-a pierde Iaşul, mult din preţu-i ar scădea.
Înţelegi acum, măi frate?

De asemenea, scriitorul precizează apartenenţa la lumea boierimii înalte a celor care se opuneau Unirii.

În „dialogul politic" *Păcală şi Tîndală*, pamflet şi manifest totodată, Alecsandri nu a fost prea grijuliu cu consecvenţa dramatică a personajelor sale, de vreme ce l-a pus pe Tîndală, exponentul punctului de vedere reacţionar, să se lase destul de uşor convins de Păcală şi să joace

* V. Alecsandri, *Teatru*, vol. I, Cu o prefaţă de G. Adamescu, Editura Cartea românească, pp. 109—117.

Hora Unirii. Dorința luptătorului patriot Alecsandri era de a-i aduce pe toți în tabăra unioniștilor, lui îi era greu să conceapă că în cele din urmă va rămîne vreun om pe poziții ostile Unirii. Realitatea a arătat că partida antiunionistă a fost învinsă de cea unionistă, expresie a intereselor și luptei poporului, nu însă și ușor convinsă sau cîștigată pentru marea cauză a Unirii Moldovei cu Țara Românească.

Rusaliile și alte lucrări

În comedia vodevil *Rusaliile**, satira împotriva politicianismului este exercitată în persoana subprefectului Răzvrătescu, purtător de vorbe mari, făcute să ascundă interese meschine, lipsa bunei organizări administrative și a unui interes real pentru cei mulți. „Comedioara — observă G. C. Nicolescu — se încadra în aceeași campanie de denunțare a adversarilor reformelor urmărite de Cuza [...] în Răzvrătescu el satiriza pe ucenicii lui Clevetici, clientela și instrumentele marilor demagogi de la centru, care începeau să imite metodele dascălilor lor."[7] Merită reținută și observația pe care o face același comentator că *Rusaliile* și Răzvrătescu „marchează o mare cotitură în creația literară a scriitorului nostru și chiar în dezvoltarea literaturii noastre. Pînă acum în operele scriitorilor români se critica pe tărîm social mai cu seamă feudalismul. Alecsandri ... observînd ascendența pe care o capătă în viața politică a țării reprezentanții burgheziei,"[8] pune în lumină vicii și limite proprii acestei lumi, le prezintă în mod critic, rîde de ele sau este vehement. În piesă țăranii sînt luați de la treburile lor spre a căra piatră și lemn pentru construcția unei închisori, semn al „libertăților" aduse de subprefect și lumea pe care o reprezintă.

Nu mai puțin semnificativ este vechilul și învățătorul satului Ionus Galuscus (Ion Gălușcă), personaj prin care Alecsandri pare că satirizează și atacă o posibilă legătură între exagerările puriste și anumite interese ale exploatatorilor.

Într-o altă comedie vodevil, în *Millo Director*, în care sînt surprinse aspecte criticabile legate de goana după chivernisire și căpătuială, caracterul duplicitar al purismului este subliniat printr-un personaj care folosește expresia „umilissimus" ca pe un „sesam" deschizător de uși.

În *Rusaliile*, Alecsandri conturează cu simpatie cîteva figuri de țărani, aduse cu un rol evident critic la adresa unor personaje ca Răzvrătescu și Galuscus. Încă o dată scriitorul arată superioritatea oamenilor din popor, tradusă prin ținuta morală, prin bun-simț și vioiciune de spirit etc. Frumoasa Suzana, soția lui Toader Frîncu, asaltată cînd de Galuscus, cînd de

* *Teatru*, E.S.P.L.A., 1952, pp. 241—270.

Răzvrătescu, îi domină pe amîndoi cu cinste şi bun simţ, îi ridiculizează aducîndu-i îmbrăcaţi în haine femeieşti, pentru ca ţăranii să-i ia drept „rusalii" şi să le vină de hac.

Pornind de la spiritul unor scene din *Rusaliile* şi *O noapte furtunoasă*, Al. Piru observă că „Rică Venturiano cere la gazetă introducerea «sufragiului universal» înţeles de Nae Ipingescu, ipistatul, ca sufragiu, om care serveşte masa, întocmai cum Gheorghe al Saftei înţelege în *Rusaliile sau Satul lui Cremene* (1860), ziarul citit de subprefectul Tachi Răzvrătescu:

RĂZVRĂTESCU *(citind jurnalul):* Şi de drepturi cetăţeneşti şi de drepturi comunale, şi de drepturi municipale, şi de drepturi civile, şi de drepturi politice şi de sufragiul universal.

VEVERIŢĂ *(lui Gheorghe):* Ce-i sufragiul cela, mă Gheorghe?

GHEORGHE: Sufragiu, cumătri, ca la boieri".

De asemenea „Rică Venturiano are deviza *Vox populi, vox dei*, pronunţată deformat *box populi, box dei*, aşa precum este şi în gazeta pe care a scrie Clevetici şi o citeşte Răzvrătescu:

RĂZVRĂTESCU *(citind):* De-acum înainte fiecare locuitor trebuie a fi proprietar de patru fălci de pămînt, căci acest pămînt e al lui Dumnezeu, şi precum glasul poporului este glasul lui Dumnezeu, asemeni pămîntul lui Dumnezeu este pămîntul poporului"[9].

Al. Piru adaugă: „De notat că în *Sînziana şi Pepelea*, reprezentată după *O noapte furtunoasă*, Alecsandri reia deviza lui Rică în forma stricat latinească *box pipili box*, prin dascălul Macovei . . ."[10]

Trebuie spus că în legătură cu problema aceasta, a filiaţiilor, s-au mai făcut şi în trecut multe observaţii interesante, printre care mai cu seamă cele ale lui Garabet Ibrăileanu.

În drama *Lipitorile satelor* (1860), Alecsandri, sincer interesat de situaţia tot mai grea a ţărănimii, asupra căreia începeau să se exercite metodele capitaliste de spoliere, pune exclusiv această situaţie pe seama exploatatorilor străini, am zice intermediari. Lui i s-a părut că sînt vinovaţi cămătarii, arendaşii, cîrciumarii care nu erau români şi i-a absolvit în acest fel pe cei autohtoni, o dată cu altă categorie, aceea a marilor posesori. Există însă accente generoase şi valori democratice chiar în *Lipitorile satelor*, prin care îl regăsim pe autorul *Iaşilor în carnaval* sau al lui *Sandu Napoilă*.

Aducîndu-l pe hatmanul Ştefan Stîlpeanu în poziţia pe care acesta o deţine în *Boierii şi ciocoii*, este evident că Alecsandri greşeşte, că generalizează cel mult un caz particular. Dar faptul nu caracterizează piesa, care „cu toate aceste limite — cum observă G. C. Nicolescu — oferă o construcţie dramatică de o amploare a frescei sociale, o densitate a fap-

Scanned with OKEN Scanner

telor, adîncime, o soliditate a conflictului, o autenticitate şi o siguranţă a caracterelor pe care literatura dramatică românească nu le mai cunoscuse şi, ca atare, marchează un moment ce nu poate fi nesocotit în dezvoltarea acesteia. De altfel, pînă la *Un om între oameni* al lui Camil Petrescu, această piesă rămîne evocarea cea amplă, mai puternică şi mai vie a perioadei de lupte de dinainte de 1848".[11]

Boierii şi ciocoii (1873) se detaşează prin valorile ei critice, vizînd în egală măsură vicii ale societăţii feudale şi ale celei capitaliste, şi mai ales prin înţelegerea faţă de nevoile ţărănimii şi dragostea pe care marele scriitor o arată oamenilor simpli. În strigătul lor de durere, el a deslușit tăria şi capacitatea de a lupta pentru o viaţă mai bună.

Este util să se sublinieze conştiinţa poetului că teatrul nu poate însemna joc gratuit, manifestată de Alecsandri chiar în feerie, specie care de obicei trăieşte prin spectaculos. Feeriei sale *Sînziana şi Pepelea* (1881), Alecsandri i-a dat apreciabile valori de conţinut, printr-o foarte izbutită transpunere dramatică a unor teme şi a spiritului folcloric, prin satira, pe alocuri destul de ascuţită, îndreptată împotriva politicianismului. Partidele politice ale vremii sînt vizate prin „tarafurile" despre care se vorbeşte în *Sînziana şi Pepelea**, este ironizată demagogia liberală etc. În piesă acţionează personaje reprezentative pentru politicianism şi profitori ca sfetnicii Păcală şi Tîndală, precum şi tipuri autentice de oameni din popor. Isteţul şi curajosul Pepelea, de exemplu, dezvoltă un umor de factură populară, într-o atmosferă specifică de basm, legat totuşi de realitatea pe care o slujeşte.

CONSIDERAŢII GENERALE ÎN LEGĂTURĂ CU COMEDIILE LUI ALECSANDRI

O mare varietate de specii şi teme, neegalată în literatura noastră dramatică clasică, rezultă din activitatea creatoare a lui Vasile Alecsandri, deschizător de drumuri în majoritatea speciilor şi temelor abordate. Atitudinea înaintată, bogăţia de idei şi forma, de cele mai multe ori remarcabilă, fac din lucrările sale cele mai valoroase realizări ale epocii respective, adică ale unei perioade care cuprinde peste patru decenii ale secolului al XIX-lea (1840—1885).

Dramaturgul realizează o bogată galerie de tipuri în măsură să prezinte un tablou, de cele mai multe ori fidel, al cîtorva zeci de ani în care n-au lipsit evenimente epocale şi nici unele schimbări structurale. Alecsandri a luat atitudine în spirit înaintat faţă de racile ale cla-

* V. Alecsandri, *Teatru*, vol. I, E.P.L., 1961, pp. 346—449.

selor stăpînitoare din vremea sa, a combătut desconsiderarea valorilor naţionale, reacţionarismul celor care se opuneau schimbărilor impuse de evoluţia stărilor economice şi sociale, demagogia celor asemenea lui Răzvrătescu, care spune „vorbe mari şi late" cu scopul de a stoarce profituri. Este acuzat parvenitismul Chiriţei şi arivismul lui Lipicescu, personaje aflate în cursă spre a ajunge în rîndul marilor profitori. Dramaturgul a biciuit politicianismul şi a atacat curentele falsificatoare de limbă.

Operele lui Alecsandri reflectă şi situaţia unor pături umile aflate la „cheremul autorităţilor abuzive". Între tipurile create de Alecsandri se întîlnesc multe figuri de ţărani, prezentaţi cu justeţe, ca purtători ai unor calităţi morale superioare. Se impune sublinierea demarcaţiei care se poate face în lumea personajelor lui Alecsandri între cei ce reprezintă clasele profitoare şi cei care provin din lumea celor mulţi şi obidiţi. Este rezultatul reflectării realităţii prin prisma unei conştiinţe artistice care a slujit mai presus de toate adevărul şi dreptatea. De aici valabilitatea şi eficacitatea operelor sale, atît pentru acele timpuri cît şi pentru cititorii şi spectatorii de totdeauna.

Astfel, lucrările lui Alecsandri au ajuns să se bucure de o popularitate rar întîlnită, determinată atît de conţinutul cît şi de forma dată de marele scriitor acestor opere. Dramaturgul a avut totdeauna în vedere faptul că se adresa unor pături largi şi foarte diverse ca pregătire. El are meritul că a vorbit convingător oamenilor care poate că o dată cu piesa lui luau primul contact cu teatrul, pentru care trebuia să-i cîştige.

Comicul în piesele lui Alecsandri este de o factură precisă şi eficace, reieşind, ca şi la alţi mari dramaturgi, din deosebirea între mască şi realitate. Acesta este modul dominant de a produce comicul, chiar dacă în unele cazuri scriitorul apelează şi la mijloace oarecum facile, care totuşi de cele mai multe ori nu sînt formale. Aşa, de exemplu, flagranta nepotrivire, forţata adaptare a limbii franceze la expresii autentic româneşti, de care se cam abuzează în Chiriţa, are la bază tendinţa de a satiriza „fumurile" boieroaicei, de asemenea „transpunerile" din limba franceză comise de Guliţă şi altele.

La conturarea personajelor sînt folosite o serie de procedee care încep de la nume, de multe ori sugestive, uneori însă facil inventate, cu intenţia de a defini poziţia sau caracterul personajului. Rămîne de reţinut faptul că creatorului nu-i este indiferent numele personajului şi de subliniat că în limbajul folosit de tipurile sale există un vocabular revelator în ceea ce priveşte pregătirea, preferinţele şi orizontul, chiar dacă uneori se pot semnala excese în folosirea unor termeni străini sau regionali.

Dramaturgul a oferit prin operele sale lucrări clare, uşor de înţeles pentru publicul larg şi a căror transpunere scenică nu pretinde prea mari eforturi. De aceea, piesele lui Alecsandri au fost atît de mult jucate în condiţiile grele pe care le-a cunoscut teatrul românesc în primele trei sferturi ale secolului trecut.

Scanned with OKEN Scanner

Piesele din repertoriul satiric al lui Alecsandri au fost jucate în secolul trecut, atît în Moldova cît şi în Ţara Românească; ele au trecut munţii şi au fost prezentate cu succes de diletanţii de pe meleagurile româneşti aflate sub dominaţia străină. Neglijate şi socotite ca prăfuite în trecut de cei care nu mai agreau decît producţiile de senzaţie, piesele lui Alecsandri şi-au păstrat tinereţea şi eficacitatea. Comediile lui Alecsandri sînt expresii artistice sincere şi autentice, ne amuză, şi nu gratuit, au farmecul unui document viu, sînt ale noastre, şi pentru noi românii vor fi interesante totdeauna aceste comedii care au avut un rol atît de important în procesul afirmării şi consolidării teatrului nostru naţional.

Conştient că prin comediile scrise pînă în cel de-al şaptelea deceniu al secolului trecut adusese teatrului „un mare concurs", a continuat să fie preocupat de dezvoltarea teatrului („aş fi fericit a-l vedea prosperînd şi reformîndu-se în bine") şi de propria sa evoluţie ca dramaturg. În 1865, Alecsandri mărturisea: „Pînă acum am compus bucăţi mai mult sau mai puţin uşoare, în potrivire cu puterile actorilor şi cu neîndemînarea limbii: a venit însă timpul că se cere ceva mai serios, mai literar . . ."[12] Şi chiar dacă n-o va aborda imediat, această a doua etapă este marcată de dramaturgia istorică.

Comedia a continuat, totuşi, să-l intereseze şi rezultatul îl reprezintă prelucări sau lucrări originale ca: *Ginerele lui Hagi Petcu, Concina, Drumul de fier, Agachi Flutur* etc., care în bună parte exprimă o nouă poziţie a scriitorului privind sarcinile sale în raport cu o realitate în care ponderea claselor sociale era alta decît pînă atunci şi alta dinamica societăţii. C. G. Nicolescu îi subliniază meritul de a fi observat „printre cei dintîi aceste noi raporturi sociale"[13], dar şi limita „de a nu fi putut vedea atunci că în fond nici noua orînduire, chiar dacă era mai bună decît cea feudală sub anumite aspecte, nu era cea adevărat bună şi că în consecinţă nu putea fi îndreptată, ci trebuia şi ea înlocuită cu alta"[14].

LUCRĂRILE DE INSPIRAŢIE ISTORICĂ NAŢIONALĂ

Poet cu mari resurse lirice şi epice, făurar de frunte al limbii literare româneşti, creator care-i cunoştea frumuseţile şi îi simţea nuanţele, Alecsandri era indicat să dea realizări de preţ în domeniul dramelor în versuri. Dacă se adaugă la aceasta interesul şi dragostea scriitorului pentru trecutul poporului român, putem înţelege calităţile deosebite ale dramaturgiei sale istorice.

Pasiunea nutrită de Alecsandri pentru trecutul eroic şi-a găsit imbold în programul *Daciei literare* şi cîmp de afirmare încă în ciclul *Doinelor,*

Scanned with OKEN Scanner

dar scriitorul s-a consacrat din plin creaţiei poetice cu teme extrase din trecutul de luptă al poporului român după anul 1870. Era perioada în care realitatea istorică impunea abordarea unor teme de asemenea natură şi tratarea lor în spirit patriotic, pentru că în atmosferă plutea necesitatea înfăptuirii marelui deziderat pe care îl reprezenta independenţa naţională.

Lira lui Alecsandri a răsunat din nou cu acorduri poetice de valoare, deoarece creatorul cînta eroismul trecutului spre a sluji contemporaneitatea. *Legendele*, marile sale poeme, impresionează prin emoţia născută din admiraţia pentru fapte şi figuri vitejeşti şi din dorinţa de a răspunde înaltelor obiective ale timpului său. După acest ciclu, poetul, prezent în mijlocul celor mai acute frămîntări, a fixat cu accente tot atît de convingătoare eroismul poporului pe ai cărui strămoşi îi cîntase. Vitejia ostaşilor români în redutele Griviţei, eroismul celor care au cucerit Plevna, plecarea şi întoarcerea lor în ţară le-a redat cu firesc şi autenticitate, cu emoţia născută din dragoste şi respect. Valoarea pilduitoare din *Legende* o întîlnim şi în multe din poeziile ciclului *Ostaşii noştri*, în pieseta *La Turnu Măgurele*, scrisă în 1877, şi apoi în *Despot-vodă*, o operă în care forţa grăitoare a imaginii susţine un mare adevăr.

Sigur că nu numai îndemnul lui A. Cantacuzino* („Tu care ai compus atîtea comedii, vodeviluri, cantonete etc. pentru teatrul nostru, de ce nu te gîndeşti în fine a intra pe calea mult mai largă şi mai atrăgătoare a dramei istorice?") l-a făcut pe Alecsandri să pornească a-şi cerca „sborul în sferele înalte ale idealului"[15] şi să pătrundă „cu sumeţie"[16] în lumea trecutului. El se afla de o bună bucată de vreme pe linia unor asemenea preocupări şi rezultatul se văzuse chiar în dramaturgie prin *Cetatea Neamţului*, dramatizare a nuvelei lui Negruzzi, lucrare care însă nu depăşea ca valoare încercările altor scriitori din acea perioadă. Piesa are mai degrabă meritul că autentifică o veche preocupare a lui Alecsandri pentru creaţii dramatice de inspiraţie istorică naţională.

În lumea trecutului, „locuită de umbrele legendare atîtor mari eroi"[17], poetul se afla încă de cînd scrisese *Dan căpitan de pe plai*, şi dacă o părăsise pentru o vreme, fusese doar pentru a cînta şi a trece în legendă fapte de vitejie şi eroi care-şi dăduseră viaţa pentru neatîrnarea ţării. Dar pentru cei care cuceriseră independenţa, vremurile nu s-au arătat mai bune, situaţia a rămas grea. De aceea, poate, scriitorului „i-a venit greu să se reîntoarcă în furnicarul pasiunilor mici din zilele noastre"[18], printre cei cărora jertfele de sînge şi de vieţi nu le spuseseră nimic. Alecsandri a simţit atunci nevoia să se reîntîlnească . . . „cu românii viteji care au învăscut în raze de glorie nepieritoare moşia strămoşească"[19], şi ar fi făcut-o chiar fără îndemnul lui Cantacuzino.

* Scrisori schimbate între Vasile Alecsandri, A. Cantacuzino şi Ion Ghica cu privire la *Despot-vodă*, în V. Alecsandri, *Teatru*, 1953, E.S.P.L.A.

Scanned with OKEN Scanner

Despot Vodă

De la cronică la drama romantică

Drama istorică în cinci acte *Despot-vodă* este inspirată din cronicile Țării Moldovei, mai precis din lucrările cronicarilor Grigore Ureche, Nicolae Costin și Simion Dascălu, precum și din unele străine. Piesa ar fi trebuit să facă parte dintr-o proiectată trilogie, din care însă n-a scris decît lucrarea amintită. Într-o scrisoare trimisă lui Negruzzi în toamna lui 1878, mărturisea: „am răsfoit paginile istoriei noastre, unde am găsit subiecte minunate de drame în versuri. Deocamdată atenția mea a fost atrasă prin epoca lui Alexandru Lăpușneanu, atît de dramatică și de caracteristică. În ea am descoperit mai cu deosebire trei personagii care merita a fi reînviate pe scenă: Jolde, Lăpușneanu și Despot. Tustrei ar forma o trilogie istorică . . .“

Totuși, a început cu Despot, atras de figura aventurierului pentru care împlinirea poftelor era totul și orice mijloc era bun întru atingerea țelului, și din dorința de a da o imagine veridică a epocii „cu tipurile, cu datinele, cu luptele, cu credințele și cu tendințele politice din secolul al XVI-lea“[20], pentru care perioada și personajul lui Despot erau cu deosebire reprezentative. Prin Despot, a adus un tip reprezentativ pentru situația de atunci, prin Despot, aventurierul ambițios și îndrăzneț care reușește să pună mîna pe tronul Moldovei, a subliniat starea dureroasă a țării, sfîșiată de luptele interne dintre partidele boierești, al cărei tron îl puteau rîvni și stăpîni îndrăzneții fără scrupule, dornici de avere și mărire. În *Despot-vodă* au fost înfierați și alți profitori ai epocii, pentru că alături de el au fost făcute să trăiască alte personaje reprezentative, să se miște împilatori și împilați, majoritatea reliefînd tipuri de natură să dea valoare dramatică și veridicitate lucrării.

Materialul tematic dramaturgul l-a găsit în concurența partidelor boierești și în lupta pentru domnie din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea. El capătă valoare prin ideea artistică căreia-i este supus. Aceasta se degajă cu claritate prin relieful ce-l primește de la scriitor și arată că poporul nostru n-a suportat tirania și pe tirani, pe profitorii de orice fel și de oricînd, că, oricît de brutali sau de vicleni ar fi fost, poporul, dornic de libertate, a găsit puteri să-i răstoarne. Faptul că Alecsandri își supune opera unei idei de asemenea valoare dă actului creator caracter patriotic, operei deplină și largă valabilitate, tăria de a înfrunta vremile. Pentru momentul apariției piesei, el are deosebită semnificație, deoarece aduce pilda marelui scriitor care nu înțelegea să abdice de la principiile călăuzitoare în creația sa. Alecsandri arată practic că singurul principiu de creație valabil este acela al artei puse în slujba unor înalte idealuri.

*Despot-vodă** consolidează drama istorică prin valoarea ei deosebită şi face ca afirmarea speciei în literatura dramatică naţională să fie definitivă.

În susţinerea ideii artistice, dramaturgul foloseşte materialul găsit în cronici şi urmăreşte în configurarea intrigii relatarea istorică, de la care, în linii mari, nu se abate. Faptului istoric, plin de dinamism şi interes, Alecsandri i-a dat în modalitate romantică relieful necesar, a pus în umbră sau a scos în evidenţă o serie de elemente, a construit sau a adaptat cu multă abilitate. Astfel a făcut ca interesul şi emoţia să crească de la act la act, determinate mai cu seamă de peripeţiile lui Despot. Pe aceasta dramaturgul l-a pus în relaţie cu diferitele personaje şi i-a dat eficacitate dramatică, fără a-i şterbi din veridicitatea istorică.

Despot-vodă, ca orice lucrare dramatică de valoare cu caracter istoric, presupune îndeplinirea cîtorva condiţii specifice, dintre care unele principale. Prima priveşte obligaţia dramaturgului de a respecta adevărul vieţii, de data aceasta adevărul istoric, şi a doua de a-l susţine prin tipuri de situaţii caracteristice, eficace din punct de vedere dramatic. De asemenea, este presupusă atitudinea justă a scriitorului, de pe poziţiile maselor poporului, faţă de evenimentele prezentate. Aspectele se condiţionează reciproc, iar existenţa lor determină specificul şi valoarea dramei istorice. Dramatic, scriitorul poate realiza o operă literară de inspiraţie istorică, fie că foloseşte figuri existente în cronici sau tomurile de istorie, fie că aduce personaje cu totul fictive plasate în trecut. El trebuie să dea creaţiilor sale valoarea unor tipuri viabile şi veridice, reprezentative pentru epoca respectivă. Atunci cînd evocă figuri istorice cunoscute, scriitorul trebuie să le folosească şi să le prezinte aşa fel încît să-i servească ideea propusă, fără a forţa şi deforma adevărul istoric.

În *Despot-vodă*, Alecsandri conturează personaje care-şi au corespondenţa în istoria Moldovei. Despot, Moţoc, Tomşa, Lăpuşneanu au existat, iar dramaturgul le-a prezentat în general conform cu trăsăturile şi caracterele consemnate de istorici şi aşa cum au rămas în amintirea urmaşilor. Prin personajele de mai sus, prin Spancioc, Stroici, Lasky, Carmina, dramaturgul este fidel relatărilor istorice care i-au stat la îndemînă; prin aducerea lui Limbă Dulce, a lui Jumătate, a ţăranilor şi ţărancelor el a fost fidel adevărului istoric, istoriei făurite de masele populare.

Ana n-a fost găsită de Alecsandri în cronică, dar, chiar dacă n-a existat, dramaturgul a creat-o conform cu adevărul epocii şi cu construcţia operei în general, cu utilitatea şi eficacitatea dramatică. Ana este necesară în reliefarea perfidiei şi a acţiunilor interesate atît ale lui Despot cît şi ale lui Moţoc. Cu Ciubăr, personaj cu un presupus model dintr-o altă epocă istorică decît aceea în care se poartă acţiunea piesei, personaj mai mult legendar decît istoric, lucrurile nu se mai prezintă aşa; prin el se pare că Alecsandri a urmărit realizarea unui simbol şi a reuşit pînă la punctul

* Vasile Alecsandri, *Despot-vodă*, Ediţie îngrijită şi note de G. Pienescu, Prefaţa de C. Ciopraga, Ed. Tineretului, pp. 115—266.

Scanned with OKEN Scanner

în care l-a pierdut prin efecte. Nu-i-a dat consecvența dramatică necesară ca personaj, l-a mișcat sub semnul unei nebunii grăitoare, apoi l-a dus spre un fanatism furios și la sfîrșit i-a pus în mînă pumnalul spre a-l ucide pe Despot. Că faptul nu corespunde adevărului istoric n-ar fi nimic, dar el nu este conform cu însăși desfășurarea dramatică de pînă atunci. Dacă în realitate Despot ar fi fost ucis de Ciubăr și Alecsandri și-ar fi condus drama, așa cum face în *Despot-vodă,* logic ar fi fost ca uciderea lui Despot să fie un adevărat act de pedeapsă.

Un tip reprezentativ

Alecsandri a făurit o operă care, mult lăudată de unii și contestată de alții la vremea ei, a rămas ca o realizare de bază, o creație clasică a literaturii dramatice românești.

„În *Despot-vodă,* poetul ne-a pus în față lupta patimilor, zbuciumate în piepturile omenești, cu deosebite mijloace, pentru un același scop"[21] — scrie D. C. Ollănescu-Ascanio. Pasiunea lui Despot, setea lui de „averi, puteri, mărire", nu dă numai unitate și consecvență personajului, dar constituie elementul polarizator al întregii piese. Pasiunea lui Despot cheamă și respinge personaje, creează și susține conflicte, ea dă rosturi Carminei și Anei în desfășurarea piesei, prezență puternică poporului, forță dramatică convingătoare personajului.

Drama *Despot-vodă* trăiește prin multe caractere bine conturate și mai cu seamă prin Despot. Scriitorul a pus în personajul central întreaga sa putere de creație, l-a făcut să existe și să acționeze pe planuri multiple, sub imperiul unuia dominant. Individualizarea este reușită prin vigoare, dinamism și în același timp prin valoarea tipică a personajului, cu ajutorul căruia Alecsandri a căutat să sublinieze starea țării, șubrezită de luptele între partidele boierești și ajunsă sub călcîiul aventurierului.

Adus pe meleagurile noastre de gîndul de a supune frumoasa țară a Moldovei, Alecsandri îl prezintă de la început pe Despot ca pe un aventurier înzestrat cu multe daruri naturale, inteligent și ambițios. Pentru Despot și aliatul său Lasky, care-l ajută cu gîndul la beneficiile pe care le va avea de la domnul înscăunat cu ajutorul său, Moldova este:

. . . dulce rai,
Comoară nesecată de bun și dulce trai.
Ea are grîu și miere și vinuri, ah! ce vinuri!
Toiag de bătrînețe, viu balsam pentru chinuri.
Și are mii de nade a scumpelor plăceri.

(Actul I, scena II)

Dacă asupra mobilului acțiunii lui Despot, susținut de Lasky, ar putea plana incertitudinea, începutul monologului din scena III a actului întîi

nu lasă nici un dubiu. Aici Despot îşi mărturiseşte cele mai ascunse sentimente, capătă contur obiectivele şi mijloacele pe care le va întrebuinţa:

A! Iată-mă-n Moldova! ... MĂRIRI, AVERI, PUTERE,
Aici sînt partea celui ce ştie-a zice: vreu!
Eu vreu! ...
. . . . . .
Şi zic: Moldovă-n mine cunoaşte-al tău stăpîn!

Pe toate acestea le ştie el şi foarte puţini din cei apropiaţi lui. Pentru ceilalţi socotea:

Mai nimerit
Ca braţul deocamdată să fie ... poleit,
Şi mîna zdrobitoare să fie deocamdată
Ascunsă-ntr-o mănuşă ...

(Actul I, scena II)

Dramaturgul subliniază de la început aceste aspecte caracteristice pentru aventurierul cuceritor purtat de dorul măririi profitoare, cu planuri ce ţintesc coroana şi mijloace care nu exclud acţiunile reprobabile. De la început, scriitorul vrea parcă să avizeze spectatorul asupra facturii morale a acestui personaj şi dă temeiuri pentru conturarea adevăratului chip al lui Despot, pentru precizarea dominantei sale, setea de putere — averi — mărire. În clipa cînd cel pe care cronicarul îl arăta „cu meşteşug" chiar asupra lui însuşi începe să prezinte tragicul spectacol ce-l pregătise Moldovei, trîmbiţînd visuri de glorie, baza reală a acestor mistificări este limpede.

Iacob Heraclide Despotul, tip de aventurier din Renaştere, strălucitor în multe situaţii reale, consemnate de istorie, este şi în viziunea lui Alecsandri, un bărbat impunător, îndrăzneţ, „isteţ, plăcut la vorbă, purtînd mărirea-n sine sub haina spanioleasca ce-l prinde-atît de bine", inteligent, dibaci, excelent călăreţ, încîntător şi cuceritor. În piesă, toate aceste calităţi, cele fizice, ca şi cele spirituale, le foloseşte însă spre a-şi atinge ţelul, un ţel care reduce şi deformează incontestabilele calităţi ale omului. Este vorba de ţelul principal şi de aspectul primordial de posesiune; celelalte sînt modalităţi incidentale lipsite de atributul caracteristicului.

Dramaturgul a reuşit de la început să pună în evidenţă dominanta personajului, setea de „puteri, averi, mărire", drept resort al acţiunilor sale. În acelaşi timp, a dat relief cuceritorului Despot, cel pe care-l crede doamna lui Lăpuşneanu, îl iubeşte ca pe un zeu Ana, îl admiră şi-l urmează tinerii boieri, care-l înşeală pe Moţoc, făcîndu-l să creadă în el, şi pe care, pentru curajul şi aparenta mărinimie, îl salută mulţimea, Despot îi prinde pe toţi în păienjenişul ţesut cu atîta grijă, chiar pe temătorii boieri şi mai ales pe perfidul intrigant Moţoc. Acestora ştie să le arate faţa promiţătoare a domniei sale şi îi face să cugete, aşa cum cugetă Moţoc:

Domnind el va fi braţul, iar capul voi fi eu.

O dată ajuns pe tron, adevărata figură a lui Despot apare. Multe din cele ce ţin de caracterul împilatorului iau proporţii, trufia şi cinismul se manifestă liber, dar astfel Despot se îndreaptă pe calea pierzării, ridicîndu-şi împotrivă masa poporului.

Subliniind modalităţile specific romantice în conturarea personajului lui Despot, şi mai întîi de toate acest extraordinar şi specific romantic arc al vieţii, de la situaţia de slugă, pe tron şi apoi aproape imediat la mormînt, trebuie reţinute valorile analitice existente în acest atît de interesant erou dramatic, excepţional caracterizat din punct de vedere psihologic. Despot este veridic ca reprezentant al lumii profitorilor, ars de dorul măririi; ca erou dramatic, el are calitatea de a fi reprezentativ pentru o întreagă categorie socială, iar ca personaj cu corespondent real în istorie nu contravine în esenţă modelului pentru perioada şi situaţia alese de dramaturg.

Funcţia dramatică a maselor

Prin acţiunile sale, care îl apropie de interesele poporului, Tomşa capătă trăsăturile unui erou pozitiv. Cei care sesizează adevăratele intenţii ale lui Despot sînt omul din popor Limbă Dulce şi Tomşa; poporul însuşi recunoaşte în Tomşa un luptător legat de interesele sale şi de aceea îl sprijină în lupta pentru doborîrea lui Despot. Din păcate, aspectele de mai sus sînt mai mult sugerate de dramaturg, care dă prea puţin timp de viaţă scenică acestui personaj.

Unul din marile merite ale lui Alexandri stă în modul cum ştie să sugereze prezenţa poporului, chiar cînd reprezentanţii acestuia nu sînt în scenă. Pe cei care au luat efectiv parte la lupta pentru răsturnarea lui Despot şi pînă la urmă l-au răsturnat, pe cei ce i-au sesizat de la început adevăratele planuri, pe oamenii din popor, Alecsandri îi aduce în scenă prin personaje bine individualizate sau în grup. Dar oricum îi prezintă, el reuşeşte ca prin fiecare din ei şi prin modul în care existenţa poporului determină acţiuni şi consideraţii la celelalte personaje să sugereze o realitate vie, puternică, o forţă deosebită.

Masa poporului trăieşte prin reprezentanţi autentici ca Limbă Dulce şi Jumătate sau prin grupurile de „Ţărani“ şi „Ţărance“. În Limbă Dulce şi Jumătate sînt concretizate unele trăsături specifice ale poporului. Dacă la începutul piesei se deosebesc mai greu unul de celălalt, pe parcursul ei personajele se disting tot mai mult, remarcîndu-se în special individualizarea lui Limbă Dulce.

Cu remarcabil simţ al efectului dramatic, dramaturgul realizează o foarte semnificativă scenă de înfruntare. În faţa oamenilor care nu mai pot răbda chinurile asediului şi nelegiuirile sale, după ce dau greş viclenia, apelul la măreţele simţăminte şi umbre ale trecutului, cu care altă dată reuşise, aventurierul încearcă să-i cîştige cu bani. În faţa pungii cu bani nu dăduse înapoi nimeni, cu pungi promise cucerise tronul, cu pungi date peste haraci căpătase încuviinţarea sultanului. Poporului care-i ce-

rea dreptate, Despot îi azvîrle galbeni, dar pentru prima dată banii nu-i sînt primiţi şi el cunoaşte un răspuns de o supremă demnitate, un adevăr de care niciodată nu ţinuse seama:

Despot, sîntem ţărani.
Nu vindem ţara noastră, nici cugetul pe bani.
Ca să-ţi culeagă darul şi-a ta pomană seacă,
Ar fi ca să se plece Românul . . . nu se pleacă!
(Respinge punga cu piciorul)
Opinca îţi azvîrle pomana înapoi.
Nici noi sîntem de tine, nici tu nu eşti de noi.
(Actul V; scena X)

Alecsandri evocă mizeria şi suferinţa poporului prin feţele supte şi vorbele ţăranilor:

N-avem de unde, milă, nu mai avem nimică
Sîntem lipiţi de ţarnă şi lumea e calică
(Actul IV; scena IX)

sau ale ţărancelor, care-i cer:

Nu-ngreuia, stăpîne, a ţării grea povară.

Din suferinţă se naşte revolta personajelor care reprezintă poporul. „Sumeţia-mi e rod de suferire" — spune unul dintre ţărani cînd îndeamnă la răscoală.

Alte personaje

Al. Odobescu remarca — în raportul înaintat Academiei Române pentru premiere — drept un merit al piesei faptul că într-însa „poetul cu mare talent şi varietate, ne-a făcut să vedem viermuind şi încolăcindu-se toate aplecările lacome, slugarnice şi zavistioase ale boierilor români", aspect pe care dramaturgul l-a fixat cu măiestrie în primul rînd prin Moţoc.

Moţoc apare în piesa lui Alecsandri ca reprezentant tipic al boierimii reacţionare. Lacom şi perfid, el trădează spre a-şi împlini ambiţiile nesăţioase, nefiindu-i străin nimic din ceea ce-i mîrşav. Copila, pe Ana, o utilizează spre a se lega mai tare de tron şi pentru a-l putea conduce pe cel care i-l destina soţ. Viclean şi fără scrupule, caută să aducă în ajutor legea cînd crede că-i poate fi de folos; atunci vorbeşte despre binele poporului, de care altminteri nu ţine seama, atunci suferă pentru toţi:

Nu-i umbră cel ce muşcă din sînul bietei ţări.
Nu, chinurile ţării nu-s umbre de dureri!

Dar cei care-l cunosc arată că:

Amară-i este limba de cînd nu-i la putere;
Aşa turbează viespea cînd nu mai are miere.
(Actul I; scena IV)

Scanned with OKEN Scanner

Moţoc este personajul care are ca supremă lege satisfacerea ambiţiilor personale, cu total dispreţ pentru celeilalţi oameni. Este interesant de observat modul în care dramaturgul a urmărit ipocrizia acestui mare boier, tiradele false, dragostea de ţară pe care-o trîmbiţează atunci cînd lui nu-i mai este bine, şi faptul că a îndreptat împotriva sa ultima faptă şi replică din piesă:

Moţoace, aşa vrea Dumnezeu!
Acel ce-şi vinde ţara îşi pierde neamul său.
(Actul V; scena XIII)

Unul dintre criticii vremii, scriind despre piesele lui Alecsandri anterioare dramei *Despot-vodă*, îi reproşa autorului că n-a prezentat nicăieri un chip de femeie de care să se îndrăgostească. O dată cu Ana, fiica lui Moţoc, femeia gingaşă şi poetică pătrunde în teatrul său. Este atîta frumuseţe şi consecvenţă în această blîndă fată, încît chiar Despot se pare că ar avea pentru ea un sentiment deosebit. Aceeaşi dragoste puternică o mînă către Despot şi pe Carmina, tînăra soţie a bătrînului Lasky. Pătimaşă, dar stăpînă pe pasiunea care justifică dorinţa ei de dăruire, Carmina vede în Despot fericirea de a iubi şi a fi iubită. Este femeia lumii sale cînd îl ajută în nelegiuire şi e femeie cînd crede în tronul făgăduit de bărbatul iubit...

Dintre personajele principale ale piesei, cel mai îndatorat dorinţei de a realiza efecte antitetice şi mai puţin reuşit dramatic este Ciubăr-vodă. Ar fi greşit să se vadă în el exclusiv bufonul caracteristic dramelor istorice clasice. Alecsandri, fără a fi străin de asemenea modele, a vrut să-i dea lui Ciubăr valoare simbolică, a apropiat nebunia sa de aceea a lui Despot, a căutat să sugereze efectele dorinţei de mărire prin Ciubăr şi să le concretizeze prin Despot şi l-a făcut să fie în această parte interesant. Transformarea lui însă este departe de a fi reuşită. Tot ce fusese pînă atunci subtil şi cu vervă devine ostentativ, sentenţios şi sumbru în fanaticul călugăr Ciubăr, rezultat al folosirii unei modalităţi romantice nereuşite. Realizarea acestui personaj, cu rol activ şi efectiv în desfăşurarea dramatică, lasă de dorit.

În drama lui Alecsandri există încă multe alte figuri care dau scenei viaţă şi varietate, susţin acţiunea şi fixează atmosfera timpului. Lăpuşneanu, Ruxandra, Lasky, Harnov, Rozel, Sommer, Toma Calabaicanul, Ahmed Bairactarul sau Iliaş împlinesc piesa şi oferă actorilor posibilitatea unor interpretări care să fie reţinute de spectatori.

Valori poetice şi dramatice

Piesei îi sînt proprii reuşite forme de expresie, de o remarcabilă muzicalitate şi plasticitate. Bogăţia limbii şi stilul, adaptat necesităţilor dramatice, impresionează, şi dacă drama propriu-zisă a fost contestată de unii critici la data apariţiei, stilul nu şi-a găsit decît arareori potrivnici. Unul dintre ei, cel mai vehement, a fost Delavrancea.

Despre „farmecul ce reiese din mulțimea imaginilor poetice și din noblețea limbii întrebuințate de autor“[22] vorbește Odobescu, de asemenea marele Eminescu, care relevă „pe lîngă energia rară a pasajelor dramatice, înălțimea și dulceața pasajelor lirice ale dramei... niște adevărate pietre scumpe ale literaturii române...“[23], ambii arătîndu-se admiratori fără rezerve ai dramei lui Alecsandri.

Alecsandri a scris *Despot-vodă* într-o limbă de rară frumusețe, căreia-i stăpînește subtile posibilități de expresie, de la cuvîntul sugerînd imagini vizuale la cel folosit ca o încîntare auditivă. Limba lui Alecsandri este vie, înțeleasă de toți; ea-i încîntă deopotrivă pe actori și pe spectatori; de o asemenea limbă era nevoie mai cu seamă atunci cînd a apărut și a fost jucată piesa. În aceste condiții, limba piesei lui Alecsandri, luată chiar ca element de sine stătător, era de o deosebită importanță, neavîndu-și precedent pe plan dramatic decît în *Răzvan și Vidra* a lui Bogdan Petriceicu Hașdeu.

Efluviile inspirației, limba pe care o stăpînea deplin l-au făcut să fie uneori mai puțin atent cu expresia, să apară repetări care frînează înlănțuirea foarte cursivă de imagini pe care o oferă în general. Piesei i-ar fi dat și mai mare valoare poetică sublinierea epocii prin limbă, prin cîteva arhaisme, printr-o topică specifică; toate acestea ar fi făcut, fără să împieteze asupra înțelegerii publicului de atunci sau de azi, ca și prin limbă să se simtă vremea de altădată.

Versurile dramei, menite să îmbrace un conținut prin excelență dinamic, să dea glas unor acțiuni scenice, au rolul mai mult decît în oricare alt gen să corespundă caracterului celui ce vorbește și să exprime diversitatea stărilor sale sufletești. În piesă într-un fel se exprimă Despot, altfel Tomșa, chiar în momente asemănătoare prin tensiunea lor. Primul se exprimă în general cu abilitate în orice moment; al doilea, direct, brutal, chiar, dar sincer. Este firesc ca Despot să caute imagini acolo unde nu este simțire, iar Tomșa, din preaplinul simțirii, să dea viață gîndului, chiar dacă n-are forma cea mai potrivită. Dar, chiar la același personaj, stilul diferă după momentele trăite și este corespunzător situațiilor. Cînd vrea Despot s-o cucerească pe Ana îi vorbește de minunata fată a lui Boabdil, cu care o aseamănă; utilizează figurile de stil și atunci cînd încearcă să-i cucerească pe boieri, dar aceste înfloriturii stilistice nu mai au ce căuta în scena în care îi arată lui Moțoc că nu-i mai ia fata de soție și se căznește să găsească motivări plauzibile:

Pricepe cu agera ta minte.
Domnia cu amorul nu are legăminte,
Nu!... fiecare treaptă a-ntinsei omeniri,
Își are-a sale drepturi și-a sale îndatoriri.
Ce vrea ca om, vai, Domnul nu poate să-mplinească,
Silit fiind adesea natura să jertfească,
Pe inimă-i să calce, și-oricît de desperat,
Supus să se închine rațiunilor de Stat (...)

(Actul IV; scena V)

În acest fragment de tiradă este tot Despot, dar Despot care caută să se strecoare la o strîmtoare a vieţii. Exemple pot fi date şi prin alte personaje asupra modului în care dramaturgul ştie să-şi adapteze stilul omului şi la ceea ce are de exprimat în acel moment. Năvalnic sau molcom, el îmbracă gîndirea sau sentimentul, de cele mai multe ori, în haina cea mai potrivită.

Generoasa realizare a lui Alecsandri a impresionat lumea teatrală a vremii prin puterea inspiraţiei şi sinceritatea concepţiei, prin valorile naţionale pe care le afirmă o dată cu ea. „Piesa *Despot Vodă* — scrie Nottara —, avu o mare înrîurire asupra actorilor căci dînşii îmbrăcînd haina românească şi vorbind o limbă aleasă şi armonioasă îşi apropiase şi simţirea românească la interpretarea personajelor; fiindcă afară de *Răzvan* al lui Haşdeu, *Banul Mărăcine* al lui Urechia şi *Constantin Brîncoveanu* al lui Antonio Rocques, alte drame naţionale nu mai erau în repertoriu, şi chiar acestea se reprezentau foarte rar, la un an o dată (*şi afară de Răzvan erau mai mult decît slabe* — n.n.), aşa că actorii îşi pierduseră rostul unei interpretări într-un asemenea mediu, cînd se găseau la ei acasă, în opincă ţărănească şi în caftan boieresc stînd de vorbă cu «Vornicul» şi cu «Spătarul», şi le sta mai bine să zică «Jupîne» decît domnule Conte“.[24]

Prin *Despot Vodă,* aşa cum cu decenii în urmă făcuse prin *Iorgu de la Sadagura* şi *Iaşii în carnaval,* Alecsandri a dat teatrului românesc repertoriul de care avea cea mai mare trebuinţă în momentul respectiv. Atunci, prin operele lui contribuise la afirmarea dramaturgiei româneşti ca factor de progres şi la promovarea veridicităţii în interpretare prin figuri pe care actorii le puteau găsi în realitatea înconjurătoare; acum, dădea valori de conţinut cu totul remarcabile şi elemente poetice în statornicirea specificului naţional al artei noastre interpretative. Este specificul impus de personajele cu rol pozitiv şi în general de această piesă, care solicită trăirea patriotică a actorului şi o provoacă pe cea a spectatorului.

Spectacolul

Ion Ghica, directorul general al teatrelor, nu numai ca prieten al lui Alecsandri, dar mai întîi ca remarcabil om de cultură, sincer interesat de propăşirea teatrului românesc, „a luat — după cum lasă mărturie D. C. Ollănescu — toate măsurile ca reprezentarea acestei lucrări să fie la înălţimea pe cît se poate, valorii sale literare, astfel că nici o cruţare de cheltuială nu s-a făcut pentru costumuri bogate, decoruri frumoase şi accesorii strălucite“.[25]

La premiera din 30 septembrie 1879, *Despot-vodă* a înregistrat un răsunător succes, la care au contribuit pe lîngă valoarea textului, punerea în scenă de care s-a ocupat Matei Millo („cu atîta îngrijire şi cu bogăţie de decoruri, costume şi accesorii ce se desfăşoară în faţa spectatorului“) şi distribuţia compusă din: Matei Millo, Grigore Manolescu, Ştefan Iulian, Mihai Mateescu, Constantin Nottara, N. Hagiescu, Anicuţa Popescu,

Frosa Sarandy, Maria Vasilescu şi Aristizza Romanescu. Interpretarea, cu totul remarcabilă, a fost „mai presus de aşteptările tuturor", prin „chipul cum toţi actorii au jucat şi au rostit, mai cu deosebire, rolurile", dovedind „o dată mai mult, că un progres evident s-a făcut în chipul cum se joacă pe scena românească".[26]

Cu toate că decorurile în general au fost adaptate din cele nou create cu ocazia premierei piesei *Curtea lui Neagoie Basarab* de A. V. Urechia, adaptarea a fost atît de reuşită încît unul din cronicarii vremii să poată remarca şi preciza că „fiecare tablou înfăţişează, după stilul şi caracterul epocii, locul şi împrejurările unde poetul face să se petreacă acţiunea". Multe costume au fost special create, ceea ce era un fapt puţin obişnuit pe atunci.

Fără îndoială că atenţia tuturor a mers în primul rînd spre interpretul lui Despot, Grigore Manolescu, actor tînăr, care prin acel rol îşi dădea examenul capacităţii artistice. Manolescu şi-a înţeles rolul, l-a condus cu dibăcie prin toate meandrele, a reliefat cele două mari planuri, a dezvăluit caracterul lui negativ. Dînd jocului avînt şi convingere, susţinîndu-l cu sinceritate, a reuşit să convingă la rîndul său spectatorii de adevărurile cărora le dădea viaţă.

Mult discutatul rol al lui Ciubăr n-a putut fi descurcat şi biruit nici de marele Millo, care l-a interpretat la primul spectacol, nici de Ştefan Iulian, nu mai puţin talentatul său continuator. Unui rol compus din două părţi absolut distincte, fiecare actor i-a subliniat o parte; Millo a valorificat elementele de comedie ale nebunului visător la scaunul lui Lăpuşneanu, iar Iulian, cu toate că era înclinat tot spre comedie, s-a adresat părţii tragice şi se pare că a căutat să-i găsească unele sensuri filozofice.

Interpretul lui Tomşa are doar cîteva scurte apariţii de tensiune, dar pentru a le susţine este nevoie de multă măiestrie. Prin valorificarea deplină a tuturor posibilităţilor oferite de rol şi prin acel ceva greu de definit care face ca un actor să se impună, iar altul să treacă neobservat prin scenă, interpretul lui Tomşa trebuie să rămînă ca o prezenţă protestatară în conştiinţa spectatorilor, care după actul al doilea nu-l mai văd decît în finalul actului al cincilea. V. Freiwald, cel care i-a dat chip lui Tomşa la premieră, se pare că n-a prea reuşit, deoarece n-a utilizat decît un singur gest („ridicarea mîinii drepte în sus") şi un singur ton („cel de a striga").

În Lăpuşneanu a apărut Constantin Nottara, în Harnov — Gh. Panu, şi în Spancioc — Costescu. Distribuirea unor mari actori de comedie în rolul lui Limbă Dulce şi al lui Jumătate s-ar putea să indice o tratare nepotrivită a acestor roluri din partea regizorului. Cronicile însă îi arată pe cei doi actori drept „aşa cum se cădea să fie" şi este probabil că revolta n-a fost escamotată de jocul lor, fiindcă atît M. Mateescu cît şi N. Hagiescu, pe lîngă talent pentru comedie, aveau puternic temperament dramatic şi multă inteligenţă.

În general, actorii au închegat un ansamblu, şi-au ştiut rolurile „la perfecţie", şi-au menajat jocul şi efectele aşa fel încît spectacolul a cucerit lumea aflată în sală. În cinstea lui s-au bătut medalii, s-au ţinut

discursuri şi mai presus de toate a rămas în tradiţia *Teatrului Naţional* un mare succes al artei teatrale româneşti: *Despot-vodă* de Vasile Alecsandri. Rîndurile trimise de Ion Ghica dramaturgului poet aduceau nu numai omagiul teatrului al cărui director era, ci şi al culturii româneşti în general. „Drama ta istorică, Despot — îi scria Ghica —, este un giuvaer din cele mai preţioase ale coroanei tale de poet, coroană bine înţepenită pe capul tău: şi poţi zice ca împăratul acela care, luînd coroana sa prin geniul său zicea: Je la prends, je la mets, et gare a qui y touchera".[27]

Deşi critici care să o atace au fost şi atacurile răuvoitoare, fără temei, l-au necăjit pe dramaturg, opera a rămas în patrimoniul culturii noastre clasica ca una dintre realizările ei de preţ. Scriitorul a creat o viguroasă dramă de factură romantică, în care mesajul, stabilit cu claritate, este transmis cu patos prin personaje şi scene care, chiar dacă sînt îndatorate modalităţilor romantice, nu ajung la incredibil, la surprize şi antiteze forţate. Despot, ca şi Răzvan, este un personaj de clară factură romantică, începînd de la însuşi traiectul său scenic, dar este în acelaşi timp un personaj veridic, luat dintr-o realitate care l-a creat. Scena închisorii este construită în spirit romantic, dar romantica scenă a prezentării mortului Despot la castelul lui Lasky are corespondenţă reală, fiind relatată de cronicari.

Influenţa lui Hugo, modalitatea romantică de creaţie n-au ştirbit originalitatea conecpţiei şi n-au clătinat ponderea valorilor de analiză psihologică veridică şi de observaţie. Din îmbinarea lor a rezultat o capodoperă naţională, un viguros tablou de epocă, cu un mesaj de reală valabilitate filozofică, transmis cu o căldură şi forţă de convingere specific romantice.

PIESELE DE INSPIRAŢIE ANTICĂ

Fîntîna Blanduziei

La 22 marite 1884, Alecsandri a dat publicului românesc prin spectacolul de la Teatrul Naţional, *Fîntîna Blanduziei*, o piesă inspirată din antichitatea romană. Cele trei acte în versuri s-au bucurat la prima reprezentaţie de un extraordinar succes, care s-a păstrat de-a lungul anilor. *Fîntîna Blanduziei* a rămas una dintre cele mai iubite creaţii ale marelui poet şi dramaturg, dragă actorilor şi publicului, fiindcă „E poezia primăverii turnată în formă dramatică. Dintr-însă se revarsă o tinereţe veşnică, o atmosferă dulce şi sănătoasă care totdeauna va înălţa sufletele" (Liviu Rebreanu).[28]

După biruinţa înscrisă prin *Despot Vodă*, Alecsandri plănuise, precum relatează D. C. Ollănescu, „să-şi consacre toată activitatea la întocmi-

rea unei serii de drame cu subiecte exclusiv luate din istoria națională, prin care să înfățișeze urmașilor pe bărbații trecutului, vestiți pentru faptele lor mari, cum și evenimentele prin care Românii s-au distins ori au fost în vreun chip oarecare în fața lumii".[29]

A renunțat Alecsandri la toate aceste planuri, le-a lăsat pentru mai tîrziu și moartea nu i-a mai dat răgaz să le înfăptuiască, sau a trecut la înfăptuirea lor o dată cu *Fîntîna Blanduziei*?

Un ciclu istoric al cărui punct de plecare să-l constituie antichitatea romană nu este exclus să fi făcut parte din planurile creatoare ale lui Vasile Alecsandri. Aceasta ar explica atît începutul marcat de *Fîntîna Blanduziei* (1884) cît lucrarea următoare (*Ovidiu*, în 1885), lăsîndu-ne să credem că nici proiectele sus-amintite n-au fost abandonate, ci amînate pentru momentul cînd suita creației sale va fi ajuns la epoca respectivă.

Alecsandri, căruia, ca și lui Horațiu la „fîntîna Blanduziei", îi plăcea să zăbovească retras și să guste liniștea luncii de la Mircești, care, ca și poetul roman, iubea plăcerile firești ale vieții, patria și oamenii ei de seamă, care cunoaștea deopotrivă cu marele antic gloria și satisfacția că operele îi sînt iubite, era firesc să fie atras de figura ilustrului poet al Romei antice, căruia „îi purta un adevărat cult". Într-una din gazetele vremii, Al. Odobescu observa, cu foarte multă dreptate, că „Orațiu a fost într-a sa artă un maestru fermecător [...] Simțimintele cele mai demne și cele mai delicate au luat în gîndul său și sub mîna lui, formele cele mai elegante și mai corecte. Aceasta este, într-adevăr, și omul cu care se poate însoți mai frățește și cu care poate intra în jug cu puteri asemuite și egale, poetul nostru Alecsandri".[30]

Alecsandri s-a simțit atras de personalitatea atît de umană a lui Horațiu și se pare că în mod deosebit l-a impresionat epistola adresată lui Postum, care dădea glas unor frămîntări proprii și poetului român, la cei peste șaizeci de ani ai săi. *Fîntîna Blanduziei** s-a înfiripat în sufletul și mintea dramaturgului ca operă a omeniei și frumuseții sufletești care trăiește în figura lui Horațiu, a Gettei, a lui Gallus și emoționează spectotrii prin frămîntările sufletești ale eroului central, prin elanurile și puterea de dăruire a tinerilor îndrăgostiți, transmițînd bucurie și optimism prin final.

Piesa slujește o idee de valoare, aceea că, în orice situație, omul, cît de puternic sau îndurerat ar fi, mai presus de toate trebuie să fie om, așa precum se definește într-un moment semnificativ și de supremă tensiune eroul lui Alecsandri. Este ceea ce dramaturgul datorează experienței unei vieți care nu fusese trăită în zadar și, cum însuși mărturisește, „studiului lui Horațiu. Ce adorabilă filozofie am scos din scrierile lui..." Dramaturgul l-a pus în centrul operei sale pe Horațiu și s-a oprit asupra unui aspect pe care l-a socotit mai grăitor: iubirea. Iubirea stăpînului pentru o sclavă, a bărbatului în pragul bătrîneții pentru o fecioară, a poetului pentru o femeie fermecătoare. Aspectul și momentul alese de dramaturg

* V. Alecsandri, *Fîntîna Blanduziei*, Teatru, vol. II (Drame). Ediție îngrijită de Gr. Pienescu, Prefață de Al. Piru, Buc., 1962, E.P.L., pp. 162—263.

pentru caracterizarea eroului său capătă valoare dramatică deosebită, antrenează în acțiune planuri multiple și dinamizează personajul. Trăirile caracterizate prin tensiunea specifică unui om sensibil, cum este un poet, dau operei apreciabile valori dramatice și lirice, o dată cu poezia vieții care exista autentic în paginile ei.

Eroului lui Alecsandri, poetului Horațiu aflat pe pragul bătrîneții, viața însăși i-aduce din nou poezia, așa cum n-o mai cunoscuse din anii tinereții, dar parcă mai dulce, mai suavă, mai dorită. În viața lui Horațiu apare Getta, gingașa sclavă a lui Scaur, și din această clipă de trăire intensă în sufletul lui începe să prindă viață un sentiment pe care parcă nu-l mai încercase pînă atunci.

Sentimentul care înmugurește în ființa lui Horațiu va înflori, va ajunge să-l stăpînească și să-l conducă, iar eroul se va caracteriza în funcție de acest sentiment, prin care dramaturgul a stabilit principalul element de susținere al personajului și l-a dezvoltat într-un suflet cu adevărat poetic, fără nimic jignitor sau senzual.

Personajul, împotriva aparentelor, a ceea ce mulți i-au reproșat lui Alecsandri, are un dramatism autentic și de mare finețe, care cere interpretului inteligență, putere de sesizare a nuanței, discreție și multă căldură. Numai astfel poate fi urmărită și redată dezvoltarea sentimentului care pornește de la momente de revelație subtilă și ajunge la exprimări fierbinți, fără a fi brutale. Iubirea crește în sufetul unui om sensibil prin excelență și luminează planuri diverse; ea este pasiunea care-l domină ca personaj dramatic, face să apară și să se dezvolte laturi încă necunoscute, le valorifică și convinge.

Piesa cucerește prin frumusețea cîtorva caractere, prin noblețea unor sentimente și în primul rînd prin caracterul lui Horațiu. Înțelegînd că viața e în așa fel așezată încît „zorile cu-amurgul nu pot avea-ntîlnire", că la împlinirea legilor ei firești nu trebuie să te opui chiar dacă ai avea posibilitatea, că mai ales poetului, omului sensibil și superior „de tot ce-i omenire nimic nu-i e străin", cu durerea în suflet deschide drumul către fericire celor doi tineri sclavi îndrăgostiți, spunîndu-le:

Fiți liberi după uzul poporului roman.
De-acum a voastră-i lumea . . .

(Actul III; scena IX)

Fără să forțeze nota și să trădeze caracterul personajelor, care se manifestă consecvent și logic, finalul este dramatic și neprevăzut. Horațiu, aținat de gelozia Neerei, jignită că el îi preferase o sclavă, pare că și-a pierdut omenia. Poetul se arată înțelegător că Getta iubește pe un altul, nu se gîndește că este sclavă. Nu este nimic pentru el altceva decît iubita. Răspunde Neerei:

Ah, nu vorbi de Getta cu-atîta ușurință,
Neeră, cînd Horațiu distinge o ființă,
Ea dacă nu răspunde la viul său îndemn,
Rivalul ce-i preferă de dînsul nu-i nedemn.

(Actul III; scena VIII)

Scanned with OKEN Scanner

Dar atunci cînd vede că rivalul e un sclav, stăpînul de sclavi se clatină, și, din pricina Neerei, Horațiu exclamă: „moarte lor!!!...“ Nu este însă decît o clipă. Înainte de a fi reținut de Postum, solicitat de Neera să fie „uman“, marele poet era hotărît să-i ierte și să-i elibereze.

Aminteam de acel amic al lui Alecsandri care-i arăta scriitorului că în opera sa n-a găsit un personaj feminin atît de atrăgător încît să se îndrăgostească de el. Primul răspuns al dramaturgului a fost Ana din *Despot Vodă;* al doilea l-a dat prin Getta, personaj care poate fi considerat drept o realizare mult apropiată de aceea reprezentată de Horațiu. Dramatismul personajului nu mai reiese de această dată din frămîntările provocate de trăirea iubirii, ci din sinceritatea cu care o trăiește.

În construcția dramatică, Getta are un rol foarte important, pentru că de ea depinde soarta eroului central, de la ea pot veni surprizele, de ea este legat deznodămîntul. Pe bună dreptate, D. C. Ollănescu o socotește argument viu pus în fața eroului pentru a produce din lupta lor interesul și efectele dramatice. Getta însă, departe de a fi un simplu efect, un personaj replică al eroului central, este o individualitate artistică bine definită. Pe Getta, personaj dramatic cuceritor, care, fără să acționeze evident, animă toată piesa, Alecsandri a știut să o contureze astfel încît să facă de înțeles dragostea lui Horațiu, patima lui Postum, iubirea spontană și sinceră a lui Gallus. Legat direct de Getta, Gallus capătă valoare prin acest personaj a cărui prezență dă contururi mai precise celor din jur, altminteri este destul de linear.

Îngîmfarea libertului bogat este ridiculizată de Alecsandri în Scaur și nu-i de loc greu să se desprindă disprețul față de fanfaronadele parvenitului. Neputința intelectuală, orizontul limitat la ceea ce poate vinde și cumpăra, lipsa de noblețe spirituală vizează, desigur, pe mulți dintre cei cu care poetul venea în contact. Chiar dacă socotea lucrul la piesă „o fericită diversiune de la neroziile secolului nostru“, prin Scaur se vede că în realitate nu s-a putut îndepărta de unele probleme ale vieții din vremea sa și că nu i-a lipsit atitudinea critică nici într-o operă evident îndatorată manierei clasiciste. Dacă prin Scaur vizează chipuri și moravuri ale lumii contemporane poetului, Zoil pare să se refere în mod deschis la unul dintre detractorii săi, care îi contesta originalitatea, punea sub semn de întrebare valoarea creațiilor sale și arăta că nici una din ele nu va înfrunta veacurile.

Prin Postum, Alecsandri a realizat un personaj dramatic echilibrat și a fixat un tip al societății sclavagiste romane. Cu o serie de trăsături pozitive care explică însăși prietenia arătată lui de Horațiu, Postum este totodată omul epocii sale, epocă de decrepitudine, cu toate eforturile lui August de-a o face să fie altfel. Postum disprețuiește oamenii cu mentalitatea stăpînului de sclavi și caută să-i supună poftelor sale, cum încearcă cu Getta. Mecena, Glutto, Hebro împlinesc imaginea acelei lumi antice care trăiește prin personaje cu valoare evocatoare, cu trăsături caracteristice.

Scanned with OKEN Scanner

Piesa lui Alecsandri permite şi unele incursiuni de circumstanţă în lumea sclavilor:

GALLUS: *Cum? ... pe cerescul Joe! Stăpînul tău barbar*
E-n stare?

GETTA: *Da, e-n stare a mă lega de un par,*
A mă sfîşia cu biciul, sau ... mintea-mi se-nfioară,
Întocmai ca pe o vită a mă-nhăma la moară.
(Actul I; scena II)

Nu insistăm însă asupra acestui aspect, deoarece este prezentat fugar în lucrarea lui Alecsandri. N-a fost în intenţia dramaturgului să adîncească contradicţiile sociale; însuşi cadrul rural paradisiac ales nu-i oferea suficiente elemente pentru a fixa social epoca. Despre viaţa Romei se spune cîte ceva, la fel ca şi despre chinurile sclavilor, dar este de reţinut că Alecsandri n-a prezentat în mod deformat realitatea, că atitudinea dramaturgului dă piesei valoarea unui elogiu adus nobleţei morale.

Critica vremii a primit *Fîntîna Blanduziei,* aproape la fel ca şi pe *Despot-vodă,* cu elogii sau cu contestări categorice. În *România liberă* din 31 martie 1884 se scrie în legătură cu piesa: „Tot ce putem spune împreună cu cei ce în admirare au asistat la acest nou triumf al cîntăreţului ..., al omului de inimă şi de înaltă şi generoasă simţire, este că în faţa lui şi în faţa lucrării sale literare descoperindu-ne capul vom sta plecaţi şi cu fericire în suflet, făcîndu-i cortegiu nesfîrşit pentru onoarea şi fala ţării, a scenei şi a literaturii române, Evohe! Evohe!", pentru ca în *Literatorul* din 1884 să se scrie tot despre *Fîntîna Blanduziei* şi despre autorul ei: „Nu tot astfel merge lucrul cu ilustrul meu criticat d. Alecsandri, care este cea mai supremă incarnaţiune a egoismului şi care, în afară de poezia şi de persoana sa, nu vede decît un gol întins. Astfel, cu toate versurile sale în care printr-o dibace scamatorie de cuvinte aruncă praf de aur în ochii maselor, posteritatea nu-l va trece printre poeţii mari".

Şi prima atitudine, şi a doua ar putea să fie determinate de simpatii sau de resentimente, dar, după al cincilea spectacol, dramaturgul poet a fost sărbătorit şi la banchet au luat parte: Ion Ghica, B. P. Haşdeu, T. Maiorescu, D. C. Ollănescu etc., fapt care a oficializat oarecum preţuirea.

Contrar aşteptărilor, *Fîntîna Blanduziei* nu s-a bucurat la început de o primire prea caldă din partea oficialităţii teatrale. Socotind că nu va însemna un succes de casă, „majoritatea oamenilor de teatru nu punea nici un preţ pe această lucrare de seamă", notează Constantin I. Nottara. Primul interpret al lui Horaţiu arată că piesa era lăsată în urma unei melodrame aflate în studiu. Şi astfel, „minunatul poem — cum o consideră Nottara —, scris în versuri de o armonie şi o puritate de limbă care de-a pururi vor sluji de pildă"[31], îşi tot aştepta punerea în scenă. A fost necesară intervenţia hotărîtă a dramaturgului şi prezenţa lui regulată la repetiţii, pentru ca să se pornească lucrul, şi pe parcurs tot mai mulţi

să-şi dea seama de valoarea ei. Alecsandri a intervenit arareori spre a explica anumite scene, încolo a urmărit atent din lojă repetiţiile, fără să-i sîcîie pe interpreţi.

După cum relatează tot Nottara: „La *Fîntîna Blanduziei* nu s-au făcut decoruri noi, s-a jucat în decoruri vechi, bunăoară în actul întîi s-a pus un fundal, o perspectivă de sat din opera *Robert Diavolul,* în actul al doilea un decor cu nişte colonade din *Roma învinsă* şi în actul al treilea drept cabinet de lucru un atrium din *Roma învinsă.* S-au făcut cîteva costume"[32]. Totuşi, fără să corespundă întru totul cu specificul antichităţii romane, decorurile nu supărau prea mult şi reuşeau să dea oarecare eleganţă cadrului. Costumele noi erau în general corespunzătoare; excesul de economie însă şi maniera timpului de a nu se acorda prea mare atenţie figuraţiei au făcut ca sclavii şi sclavele să fie îmbrăcaţi cu destulă neglijenţă. Cu toate neajunsurile, *Fîntîna Blanduziei* a avut parte de un cadru în general corespunzător, datorită eforturilor făcute de Labo, scenograful *Teatrului Naţional.* Spectacolul s-a bucurat şi de muzică, scrisă special şi destul de inspirat de Grigore Ventura.

Ceea ce a dat *Teatrul Naţional* deosebit de preţios textului lui Alecsandri a fost distribuţia. La premieră au jucat: C. Nottara, Aristizza Romanescu, Ştefan Iulian, M. Mateescu, Iancu Petrescu, Amelia Velner etc., realizînd neuitate creaţii.

Piesa asupra căreia se puneau atîtea semne de întrebare a înregistrat un extraordinar succes, despre care vorbeşte chiar simpla informare că spectacolul s-a jucat de 14 ori în şir. Într-o vreme cînd un succes nu depăşea patru sau cinci spectacole, *Fîntîna Blanduziei* a înscris o cifră record. Această serie a fost deschisă cu un spectacol despre care primul interpret al lui Horaţiu scria: „Ce izbîndă, ce ovaţii, ce ploaie de flori, ce pergamente cu versuri închinate lui! Ce osanale i s-au ridicat lui Alecsandri. Noi actorii de-abia putem să ne strecurăm printre salvele de aplauze şi să recităm mai departe versurile din rolurile noastre; nici nu s-a pomenit vreodată un autor dramatic mai sărbătorit ca Alecsandri la toate reprezentaţiile şi mai ales la prima reprezentaţie"[33].

Rolul lui Horaţiu a fost interpretat de Constantin Nottara, care cu această ocazie primea botezul scenei într-un mare rol al dramaturgiei originale, rol căruia tînărul actor de 24 de ani, i-a arătat dragoste şi l-a jucat de la an la an tot mai bine, ducîndu-l spre perfecţiune, subliniindu-i umanitatea, sugerîndu-i universul poetic, ferindu-l de ostentaţie, nuanţînd versul lui Alecsandri cu o dicţiune şi cu o fantezie remarcabile. La prima reprezentaţie, poate emoţia, poate grija de a susţine poezia expresiei lui Horaţiu au făcut ca Nottara să fie pe alocuri rece, dar bătrînul şi veşnic tînărul Horaţiu a fost tot mai cald de la spectacol la spectacol. Maturizarea lui Nottara l-a făcut să adauge valori noi rolului şi pe parcursul acestei proces de adîncire a fost surprins de Liviu Rebreanu în cuvintele: „Singur d. Nottara rămîne veşnic tînăr. Horaţiu al d-sale nu poate să obosească fiindcă e tăiat în marmora cea mai scumpă, fiindcă Horaţiu e o creaţia magistrală. D. Nottara dacă n-ar fi fost artist mare, ar fi fost poet mare. Numai astfel se poate înţelege de ce Horaţiu

e atît de bine simţit, atît de sincer şi de simpatic. Numai astfel putem pricepe de ce Horaţiu spune versurile atît de frumos şi atît de armonios“[34].

Consideraţii asemănătoare s-au putut face şi atunci cînd, la sărbătorirea a cincizeci de ani de la premieră, rolul lui Horaţiu a fost interpretat de cel care-l crease. O fericită şi cu totul rară performanţă, concludentă pentru posibiltăţile excepţionale ale lui Nottara „decanul scenei româneşti“.

Şi pentru Aristizza Romanescu rolul interpretat în *Fîntîna Blanduziei* a constituit prilej de confirmare a marilor sale posibilităţi actoriceşti. De data aceasta, Aristizza, care în anul premierei lui *Despot* făcuse două travestiuri (Spiridon şi Iliaş), şi-a dovedit calităţile de ingenuă dramatică. D. C. Ollănescu-Ascanio scria: „D-na Romanescu a făcut din rolul Gettei o creaţiune care-i face onoare. D-ei a desvelit aşa de distinse şi de puternice calităţi de stil, de dicţiune şi de simţiciune, încît a ajuns prin aceasta a fi una din cele mai bune artiste... ce avem în ţară“. Neera (Amelia Velner) impresiona prin înfăţişare şi dicţiune, dar nu era condusă cu suficientă autoritate de actriţa care de prea multe ori se lăsa purtată de izbucniri nervoase proprii interpertei, dar improprii rolului.

În *Fîntîna Blanduziei,* rolul lui Postum a fost susţinut de marele actor Ştefan Iulian printr-o creaţie profund convingătoare, care conferea personajului valori de tip. Fără îndoială că în acea perioadă Iulian îşi merita pe deplin aprecierea de „cel mai desăvîrşit actor“, dată de Ollănescu-Ascanio. Ceva mai în vîrstă decît Manolescu sau Nottara, pe lîngă talent şi rară inteligenţă scenică, Iulian avea maturitatea care-l făcea să dea valoare rolurilor mari sau mici. Glutto, rol episodic realizat de Mihai Mateescu, a cîştigat calitatea unei prezenţe remarcabile, cum a fost şi Hebro, în interpretarea dată de Iancu Petrescu. Gallus şi-a găsit un interpret cu totul potrivit în persoana lui Grigore Manolescu abia în stagiunea următoare premierei.

Ovidiu

A treia şi ultima dintre marile lucrări dramatice cu caracter istoric ale lui Alecsandri a văzut luminile rampei la 9 martie 1885 şi s-a bucurat, din partea spectatorilor, de aceeaşi bună primire ca şi celelalte două.

Figura lui Ovidiu, nefericitul exilat pe malurile Pontului Euxin, era firesc să solicite interesul scriitorului iubitor de ţară. Patria umplea fiinţa poetului pînă în cele mai adînci fibre cu un farmec dătător de viaţă şi putere, dragostea pentru pămîntul natal i-a susţinut creaţia, ţara a însemnat pentru el o prezenţă necesară ca aerul sau ca lumina. Pentru scriitorul care simţea ca pe o nenorocire viaţa departe de meleagurile patriei, pentru reprezentantul unui popor socotind că: „Eie pîinea cît de rea, tot mai bine-n ţara mea“, persoana şi soarta poetului mort în exil,

la Tomis, au avut rezonanțe deosebite. Dramaturgul a simțit existența în acest fapt a unui material dramatic și a căutat să surprindă tragedia vieții poetului antic în *Ovidiu**, dramă în cinci acte, în versuri.

Cu un an înainte de a scrie piesa, Alecsandri nota în legătură cu eroul său: „P. Ovidius Naso, celebru poet latin născut la Sulmone, 43 ani înainte de Hristos. Fu în legătură cu notabilitățile literare din timpul său, cu Vergiliu, Horațiu, Tibullus, Propertius și considerat de împăratul August. Însă în anul 9 după Hristos, el fu exilat la Tomis, pe malurile Mării Negre, unde muri după 8 ani de suferință. Cauza acestui exil nu e bine cunoscută; se crede că împăratul a depărtat din Roma pe Ovidiu, fiindcă el era dat în dragoste cu Iulia . . .“ Din păcate, impulsul care l-a adus către acest material tematic n-a fost întru totul fericit pentru dramaturg. Alecsandri nu s-a întîlnit decît cu un singur fapt dramatic: exilul; încolo eroul s-a arătat foarte puțin propice tratării lui în dramă.

În prima parte a lucrării, scriitorul s-a oprit asupra unui Ovidiu caracterizat de *Ars amandi*, iubitor al plăcerilor ușoare; în piesă, seriozitatea o capătă abia după exilare, dar Alecsandri trece destul de ușor peste această perioadă, nu-i acordă prea mult loc în lucrarea sa. Este foarte adevărat că dramaturgul a căutat să atenueze uscăciunea modelului, a încercat, și parțial a reușit, să dea principalului său personaj consistență dramatică prin sublinirea dragostei dintre el și Iulia, nepoata lui August.

În ceea ce privește chipul real al lui Ovidiu, viziunea dramatică a lui Alecsandri, așa cum apare în prima parte a lucrării, este discutabilă. Unor critici li s-a părut că figura poetului latin nu avea prea multe atribute pozitive, că Alecsandri i le-a conferit, adică l-a idealizat, și a greșit idealizîndu-l, cînd de fapt ni se pare că Alecsandri l-a minimalizat și aceasta este cauza unor deficiențe existente în piesă.

Înainte de a urma calea eroilor aduși de Alecsandri în *Ovidiu*, este necesar să se încerce definirea ideii servite prin dramă. Dar ceea ce în *Despot Vodă* sau *Fîntîna Blanduziei* apare evident, este mai greu de extras din *Ovidiu*. După parcurgerea mai multor posibilități, s-ar părea că dramaturgul a căutat să vorbească despre puterea dragostei, în stare să înfrîngă bariere ce despart lumi, oameni și zei, să înfrîngă anii și depărtările. Pentru aceasta pledează iubirea Iuliei, nepoata celui care la Roma era considerat asemenea zeilor, tăria ei în afirmarea sentimentului de dragoste pentru Ovidiu, împotriva amenințărilor lui August. Asemenea și prezența Iuliei pe țărmul Mării Negre după opt ani de la plecarea în exil a celui iubit.

Conflictul decurge din ideea mai sus arătată și o susține, el așează de o parte pe Ovidiu și Iulia, iar de cealaltă parte lumea imperialului August, bazată pe discriminări, potrivnică firescului vieții și prin aceasta condamnabilă. În ciocnire, pe parcurs, învingătorii nu sînt cei doi îndrăgostiți și de aici sursa tragicului. Izbînda din final a dragostei lor

* V. Alecsandri, *Teatru*, vol. II (Drame), op. cit., E.P.L., 1962, pp. 266—393.

face cu atît mai tragică soarta celui ce moare în clipa cînd pentru el răsar din nou zorile fericirii.

Ovidiu, ca realizare dramatică, nu a reuşit pe deplin din cauză că pentru eroul ales dramaturgul n-a găsit cele mai potrivite modalităţi de susţinere. Chemat de exilatul Ovidiu, Alecsandri s-a aflat în faţa unui om a cărui frivolitate, arătată pînă la exil, nu numai că n-a ştiut cum s-o biruie, dar s-a lăsat prins şi a insistat atît de mult asupra ei încît şi-a pierdut aproape eroul, care se vede că i-a fost totuşi drag. Tributar unei imagini unilaterale şi deformate asupra poetului antic, dramaturgul nu şi-a putut detaşa eroul de model.

Înseamnă simţămîntul lui Ovidiu faţă de Iulia o mare încercare pentru el? Ni se pare că nu. Încercarea, curajul afirmării sentimentelor aparţin Iuliei. Pentru ea, nepoata lui August, legătura cu Ovidiu înseamnă sfidarea unor ameninţătoare prejudecăţi cu putere aproape de lege. Pentru cuceritorul de inimi Ovidiu poate să fie o aventură în plus, legată de mult mai mari riscuri, dar cu atît mai îmbietoare. Fidel unei imagini pe care şi-a asociat-o prea uşor, Alecsandri n-a putut face din el un mare îndrăgostit, nu a putut interesa şi chema astfel spectatorul către personajul său.

Scriitorul a încercat să mai folosească un plan prin care să-şi încălzească şi să-şi susţină eroul: fericirea. Alecsandri a subliniat acest aspect pentru ca prin trecerea de la culmile fericirii la nenorocirea exilului să realizeze tragicul. Dar nici această încercare, nici îmbinarea planurilor n-au dat rezultatele scontate; eroul a rămas rece şi spectatorul destul de puţin interesat de soarta lui. Motivul este că scriitorul nu şi-a stăpînit aşa cum se cuvine personajul, nu a ajuns la ceea ce era sublim sau josnic în el. Autorul a căutat pe parcursul a patru acte omenia lui Ovidiu şi n-a găsit-o decît în al cincilea, cînd cu greu personajul mai poate încălzi şi emoţiona.

Totuşi, Ovidiu, a cărui valabilitate dramatică se află sub semn de întrebare, a reuşit să îmbie pe mulţi actori şi să încînte publicul. Aceasta s-a întîmplat atunci cînd frumoasele pasaje lirice ale piesei au fost transmise de maeştri stăpîni pe arta valorificării versurilor. Astfel, Ovidiu a trăit prin Grigore Manolescu, apoi cu tot atîta succes prin Aristide Demetriade şi în vremi mai apropiate prin George Vraca.

Mult mai dramatic şi mai convingător este reprezentată Iulia, personaj purtat de sentimente puternice, manifestate prin acţiuni concludente. Ele izvorăsc din dragostea pentru Ovidiu, marchează etape diferite în evoluţia personajului şi se petrec în faţa ochilor spectatorilor. Părtaş al dragostei Iuliei, manifestată cu simplitate şi ingenuitate în scena de iubire din actul I, spectatorul este cîştigat de discreţia cu care se dezvăluie iubirea prin întrebări, mărturisiri şi gesturi mai grăitoare decît lungile tirade. Senină şi încrezătoare, ea se dăruie primei iubiri cu bucuria că cel ce i-a inspirat-o o iubeşte de asemenea, că se află alături de ea într-o noapte cu lună. Fără reticenţe sau meandre, fără chinuitoare întrebări, fără gust de „iubire fatală", ci simplu, direct, cu bucurie, Iulia are conştiinţa, în această primă scenă cu Ovidiu, nu numai că aşa trebuie

să fie, ci că așa este bine să fie. Dramaturgul fixează astfel punctul de pornire al personajului, care va avea pe această linie o convingătoare ascendență dramatică.

Eroul titular al dramei lui Alecsandri este Ovidiu, dar personajul central prin realizarea dramatică ni se pare a fi Iulia, fiindcă, în timp ce primul face act de prezență mai mult prin declarații, al doilea trăiește viguros, mînat de o pasiune dinamizatoare, și se dezvoltă prezentînd aspecte diverse, care-i dau viabilitate. Iulia cheamă interesul spectatorului, îl solicită efectiv, cere participare deplină. Bine caracterizată dramatic, ea leagă de propria soartă celălalt personaj și îi atenuează, într-o oarecare măsură, unele lipsuri.

Mai puțin reușită decît celelalte două piesa păcătuiește prin slaba eficacitate dramatică a unor caractere. La personajul titular, motivul stă în intenția lui Alecsandri de a extrage substanța tragică dintr-un material care n-o oferea. El n-a fost stăpînit de un erou al cărui viguros contur omenesc i-a impus să scrie despre el, ci, pornind de la un fapt — exilul —, a căutat să ridice o construcție pe care n-a avut cu ce s-o susțină. Cu toate că este necruțătoare și pe alocuri negativistă, găsim întrucîtva justificată observația lui C. Mille din care reproducem un fragment: „Nici un personaj nu trăiește, nu e ființă omenească. Pe scenă vedem paiațe care glăsuiesc ceea ce autorul a voit să spună". Cît privește stilul, cu toate că nu lipsesc pasajele de poezie, de multe ori el ține în loc desfășurarea acțiunii, fiind un fapt în sine, și nu un mijloc de transmitere a conținutului. În loc să stabilească legătura care pornește de la sufletul personajului și ajunge la acela al spectatorului, uneori reprezintă o piedică.

Cu toate lipsurile, piesa are suflu poetic, pasaje lirice reușite, scene dramatice, culoare, mișcare, care, dacă sînt valorificate cu abilitate, pot satisface într-o anumită măsură. Piesa n-are suficient dramatism, nici o idee prea precisă, nici caractere și, totuși, a avut succes atît la premieră cît și mai tîrziu. Asupra succesului obținut în fața publicului nu relatează numai cronicarii favorabili, ci și cei potrivnici piesei. Ionescu-Gion scrie că: „sîmbătă seara (la premieră) Teatrul Național a cîștigat încă una din acele victorii care vor face epocă în istoria lui"[35]. Despre succes vorbește și Nottara, iar Mille, a cărui părere asupra piesei am citat-o mai înainte, scrie în 1887, deci nu despre publicul de la premieră, că „piesa a fost primită cu succes — și lucru curios — mai mult pentru autor, decît pentru eroicii actori".

Încercări de explicare a situației s-au mai făcut; una stăruie chiar în încheierea entuziastă a analizei piesei făcută de Gion în cronica ce urmează premierei: „O nouă piatră prețioasă se adaugă pe coroana lui poetică, o piatră prețioasă care nu se va întuneca niciodată, ci din contra va luci din ce în ce mai mult căci rar frumusețile limbii, gingășia ei și puterea inspirațiunii, măiestria versului vor fi date în scene poetice ca cele din actele doi, trei și patru, cu mai multă intensitate ca aceea a d-lui Alecsandri. Cine se va plînge deci că poetul, pentru cea mai mare

fală a limbii și literaturii noastre, a luat-o totdeauna, ca și-n *Fîntîna Blanduziei*, înaintea dramaturgului?"

La premieră, drama lui Alecsandri a fost interpretată de cea mai strălucită echipă de actori cunoscută de *Teatrul Național* în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. În distribuție au figurat: Grigore Manolescu, C. Nottara, Aristizza Romanescu, Ștefan Iulian, Ion Petrescu, Mihai Mateescu, P. Velescu, Al. Catopol etc. și spectacolul s-a bucurat de succes deosebit.

Manolescu a cîștigat atît de categoric publicul, încît aplauzele au izbucnit chiar pe parcursul primelor acte. Marele actor și-a condus în mod remarcabil personajul, iar în ultimul act i-a dat o caldă umanitate, pe care a susținut-o cu un joc simplu și emoționant, valorificînd nuanța revelatoare — așa cum scrie Gion — „prin varietatea bine studiată și bine compusă a jocului în general". Astfel, el a marcat existența a două planuri cu totul diferite în prezența scenică a lui Ovidiu, dinamizîndu-l printr-o cuceritoare vervă în primele patru acte și printr-o emoționantă umanitate în cel de-al cincilea, unde actorul, handicapat de statica personajului, a cucerit prin sinceritate și măiestrie. Preocuparea lui Grigore Manolescu pentru realizarea deplină a eroului a fost evidentă și în compunerea măștii și în general a aparației sale, de o deosebită autenticitate.

Iulia a găsit în Aristizza Romanescu o interpretă foarte potrivită prin inteligența concepției, varietatea mijloacelor și forța dramatică cu care a fost susținută. Aristizza Romanescu a reușit să surprindă și să sublinieze cu originalitate etapele diferite cunoscute de personaj în evoluția lui. În prima parte a fost o Iulie „ingenuă, copilă, naivă", făcînd spectatorul să creadă în bucuria ei feciorelnică de a iubi și de a fi iubită, căutînd să facă astfel mai evident efectul unei iubiri puternice asupra caracterului interpretat. Cînd dragostea și omul iubit îi erau amenințate — Iulia — Aristizza Romanescu — se dezlănțuia cu pasiune, ridicîndu-se hotărîtă împotriva voinței lui August. Blînda și ingenua Iulia era de mult uitată; în tonurile ei trăiau acum ironia și batjocura, și mai presus de toate înfocarea iubirii care se dăruia dramatic, emoționant.

După trăirea dogorîtoare a actelor trei și patru, în care Iulia (Aristizza Romanescu) convingea spectatorii că-și apără viața și fericirea, urma liniștea actului cinci. Era partea susținută de zbuciumul adînc care nu apare la suprafață decît prin grăitoare gesturi sau vibrații ale glasului. Totul a fost îndelung cizelat spre a nu tulbura emoția trăită la o atît de promițătoare dar tragică revedere. Jalea și nefericirea Iuliei, căreia viața îi închide fără apel drumul spre fericire, erau înțelese și simțite de spectatori și datorită jocului marei noastre actrițe. După poetica Getta, zguduitoarea, dar atît de umana Iulia a așezat-o definitiv pe Aristizza Romanescu printre actrițele de frunte ale timpului, deschizîndu-i calea către marele repertoriu universal.

Pentru C. I. Nottara, August a însemnat un nou prilej de afirmare a talentului său. Monologul din actul II, mînia împotriva lui Ovidiu și

apariţia la vila poetului au fost susţinute cu un puternic temperament artistic şi o remarcabilă dicţiune. Din nou excepţionalul Ştefan Iulian a pus pe primul plan al atenţiei spectatorilor un rol mai puţin interesant: Pinax, tratat de interpret cu inteligenţă şi fineţe caracteristice. Prin elemente de comedie, Mateescu în Hillarius şi Catopol în Barrus au realizat momente agreabile, în timp ce gelozia şi ura lui Ibis au fost purtate cu sinceritate, deşi uneori cu accente melodramatice, de Ion Petrescu.

Cu *Ovidiu* se încheie seria creaţiilor lui Vasile Alecsandri în domeniul dramaturgiei istorice, o încheiere provocată de ani şi de boală, o încheiere înainte de vreme, care a răpit dramaturgiei naţionale alte preţioase realizări. Bilanţul creaţiei marelui clasic în domeniul dramei istorice este favorabil lui şi dramaturgiei naţionale prin opere care au stimulat şi susţinut sentimentul patriotic, au pus în valoare dragostea de libertate a poporului şi au acuzat tirania. A cîntat dragostea şi frumuseţea, a elogiat nobleţea sufletească în forme nepieritoare, încîntătoare atunci ca şi azi, şi cu calitatea de a transmite fiorul poetic dramatic care dă dramaturgului dreptul la nemurire.

Pînă la noi lucrările de valoare în dramaturgia istorică românească au mai trecut ani, de-a lungul cărora n-au lipsit încercările altor oameni bine intenţionaţi, dar prea puţin înzestraţi spre a mai stărui asupra lucrărilor lor. Perioada de început a dramaturgiei noastre istorice ia sfîrşit o dată cu apariţia lucrărilor lui Hasdeu şi Alecsandri.

VASILE ALECSANDRI

1. *Loc. cit.*
2. Ms. 2619, f. 8—9, după G. C. Nicolescu, *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, Ediţia a doua revăzută, Bucureşti, 1965. Editura pentru literatură.
3. Ms. 261, f. 12—13, cf. *op. cit.*
4. *Op. cit.*, p. 240.
5. În *Viaţa românească*, 1962, 6 iunie, p. 113.
6. În Nottara, *Amintiri*, Bucureşti, 1960, Editura de stat pentru literatură şi artă, p. 136.
7. *Op. cit.*, p. 423.
8. *Ibidem.*
9. *Loc. cit.*, pp. 112—113.
10. *Loc. cit.*, p. 113.
11. G. C. Nicolescu, *Teatrul lui Alecsandri* în *Viaţa românească*, 1965, 9 septembrie, pp. 89—107. (p. 103).
12. Ilarie Chendi, *Corespondenţa lui V. Alecsandri cu bucovinenii*, în *Convorbiri literare*, n-rele 6—8, iunie—august 1906, p. 599.
13. *Op. cit.*, p. 477.

Scanned with OKEN Scanner

14. *Ibidem.*
15. Scrisori schimbate între Vasile Alecsandri, A. Cantacuzin şi Ion Ghica cu privire la *Despot-vodă*, în V. Alecsandri, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1953, vol. II., p. 47.
16. *Ibidem.*
17. *Ibidem.*
18. *Ibidem.*
19. *Ibidem.*
20. Scrisori, *loc. cit.*, p. 48.
21. Cronica în *România liberă*, 1879, nr. 711, 715, 716, 717.
22. *Loc. cit.*
23. *Timpul*, 1879, nr. 242.
24. C. I. Nottara, *Amintirile din teatru ale lui...*, Editura Adevărul, p. 200.
25. *România liberă, loc. cit.*
26. *Ibidem.*
27. *Scrisori... cu privire la Despot-Vodă, loc. cit.*, p. 58.
28. *Rampa*, 1913, nr. 493.
29. Academia Română, *Vasile Alecsandri*, discurs de recepţie rostit în şedinţa solemnă la 25 martie 1894 de Dumitru C. Ollănescu, membru al Academiei Române, Bucureşti, 1894, p. 123.
30. *Epoca*, 1887, 13 X.
31. *Amintirile din teatru ale lui Const. I. Nottara*, Editura Adevărul, p. 201.
32. *Ibidem*, p. 202.
33. *Ibidem*, pp. 202—203.
34. *Rampa, loc. cit.*
35. *Românul*, 1885, pp. 238—239.

Scanned with OKEN Scanner

16.

Bogdan Petriceicu Hasdeu

PERSONALITATEA LUI HASDEU

În urmă cu mai bine de un secol, în Iaşul agitat de evenimentele premergătoare Unirii Moldovei cu Ţara Românească se stabilea tînărul cu pregătire universitară Tadeu Hîjdău, care avea să semneze mai tîrziu Bogdan Petriceicu Hasdeu. Bagajul pe care îl purta se compunea dintr-o bogată informare dobîndită începînd din anii copilăriei, dintr-o cultură temeinică avînd rădăcini în cele mai variate domenii ale ştiinţei şi în concepţia progresistă a vremii. El s-a manifestat de la început împotriva nedreptăţilor sociale, a cerut împroprietărirea ţăranilor şi o serie de măsuri care să ducă la ridicarea prestigiului ţării. Hasdeu, care îşi afirma cu mîndrie apartenenţa „la tabără cea mare", a fost partizan al Unirii şi alegerii lui Cuza, s-a manifestat de cele mai multe ori în spiritul ideilor şi interesul maselor largi şi nu de puţine ori a luat atitudine promptă alături de cei care luptau pentru drepturile şi libertatea poporului.

În anul 1863, Hasdeu s-a stabilit la Bucureşti, unde a continuat să desfăşoare o activitate intensă. În publicaţii sau prelegeri universitare, la tribuna camerei sau prin conferinţe în săli publice, a luat atitudine faţă de problemele politice ale vremii, şi-a expus vastele cunoştinţe în domeniul istoriei şi filologiei, literaturii şi folclorului, şi-a dezvăluit calităţile de creator în domeniul poeziei şi dramei. Numele său a ajuns repede cunoscut în ţară şi peste hotare, ca unul căruia i-au fost proprii tendinţa spre nou şi progres, posibilitatea de a sesiza valori specifice şi sensuri necesare, curajul de a aborda domenii sau planuri nedesţelenite, ca o personalitate căreia în general i-au fost proprii convingerile democratice. Şi cu toate că unele cercuri influente au căutat să împiedice această notorietate, nu s-a putut ocoli nici numirea lui la Universitate, nici alegerea sa ca membru al Academiei.

Scanned with OKEN Scanner

Hasdeu consideră că poezia trebuie să poarte un mesaj democratic, să aibă perspectivă; el însuşi a creat astfel de poezii, în care a îndemnat la acţiune curajoasă împotriva asupririi. În poezia noastră, a răsunat plin de vigoare *Versul* lui Hasdeu, ca un mesaj de luptă pentru o poezie conformă cu viaţa, grea pentru cei mulţi:

Ar fi o ironie să cînt cu flori şi stele
În veacul nostru pe pămînt . . . etc.

Publicisticii aservite exploatatorilor îi era caracteristic conformismul, acceptarea ca pe o ordine ideală a regimului întronat de burghezie şi moşierime, elogierea monarhiei. În spiritul înţelegerii unor aspiraţii ale poporului, Hasdeu a demascat pe calea presei, a atacat plin de sarcasm *coaliţiunea* în frunte cu domnitorul Carol de Hohenzollern — *dormitorul* — cum îi spunea el. În străduinţa sa de a apăra cauza emancipării poporului şi a atragerii lui la o viaţă politică activă, Hasdeu a arătat adevăratele interese şi perfidia celor care susţineau privilegiile claselor dominante, a demascat cu vigoare reacţionarismul acestora şi cu incisivitate farsa parlamentarismului.

Plecînd de la chestiuni de principiu, precum şi de la unele personale, Hasdeu s-a manifestat împotriva *Junimii* şi mai ales a şefului ei. Cunoscînd unele poziţii dominante la *Junimea,* Hasdeu a trimis revistei *Convorbiri literare* o poezie intitulată *Eu şi ea,* tradusă după un oarecare Gablitz, un galimatias pe care redactorii revistei l-au acceptat totuşi. Încercărilor de a arăta publicarea acestei poezii drept un accident, Hasdeu le-a răspuns. În anul 1878, pe adresa redacţiei a fost trimisă poezia intitulată *La noi e putred mărul.* După publicare, Hasdeu, care o trimisese, a atras atenţia cititorilor că în acrostih puteau să afle unde, după părerea sa, este putred: *LA CONVORBIRI LITERARE.* Redacţia a intervenit în textul poeziei cu o singură schimbare, în loc de „vergulă" a pus „fecioară", iar rezultatul a fost şi mai ridicol: *CONFORBIRI LITERARE.*

Luptător prin convingerile democratice antimonarhice împotriva monstruoasei coaliţii şi a lui Carol de Hohenzollern, cetăţean care a avut conştiinţa contradicţiilor existente între masele de asupriţi şi mîna de asupritori, Hasdeu n-a înţeles totuşi calea de urmat pentru înlăturarea orînduirii nedrepte. El a abordat concepţii liberale şi conciliatoare şi a rămas în cele din urmă neputincios în problemele social politice.

Hasdeu a alunecat spre sfîrşitul vieţii şi activităţii sale în misticism şi spiritism. Concepţia sa filozofică, nelipsită de valori materialiste, s-a arătat totuşi şubredă; moartea fiicei sale Iulia a avut urmări nefericite şi asupra orientării operei sale, dovadă *Sic Cogito.*

Scanned with OKEN Scanner

Cînd exagerările periclitau probitatea studiilor istorice sau filozofice, ca istoric şi filolog, Hasdeu a intervenit prin lucrarea intitulată *Perit-au Dacii?*, în care a combătut afirmaţiile puriştilor. I-a criticat pe Laurian şi Massim — autorii dicţionarului *Societăţii Academice* —, pentru exclusivism şi unilateralitate în domeniul etimologiei. În acest sens a ridiculizat „dispoziţia cam morbidă... de a căuta chiar «ciorba» şi »şerbetul« în Capitoliu". El a luat în rîs asemenea exagerări şi prin persoana profesorului Numa Consule din cunoscuta comedie *Trei crai de la răsărit* sau *Orthonerozia,* în care a ridiculizat şi franţuzismul prin persoana junelui copist Jorj. Hasdeu a sesizat caracterul impropriu al acestor încercări de contrafacere a limbii române, a combătut îngustimea şi exclusivismul şi a elogiat ori de cîte ori a avut prilejul minunata limbă a poporului nostru.

Savantul şi literatul, retras în ultimii ani ai vieţii la Cîmpina, şi-a purtat, izolat şi frămîntat de dureroase contradicţii, drama pierderii fiicei sale. El întruchipează în cultura clasică românească setea de cunoaştere, străduania de a cuprinde universalitatea, atitudinea democratică. Istoria şi filologia, poezia şi drama, presa, cultura naţională în general îi datorează lui Haşdeu contribuţii de mare preţ.

ÎNDRUMĂTOR ÎN DOMENIUL TEATRULUI

Mai înainte de a se afirma ca dramaturg, marele om de cultură a activat ca critic şi îndrumător, mai cu seamă între anii 1862 şi 1866, în perioada în care teatrul românesc suferea de pe urma comercialismului. Ca urmare, Hasdeu a combătut preponderenţa obiectivelor materiale asupra celor artistice şi a semnalat deformarea unor personalităţi actoriceşti care cumulau şi calitatea de întreprizători teatrali. Potrivnic repertoriului lipsit de calitate, traducerilor sau adaptărilor după piese nesemnificative, el a luptat pentru lucrări dramatice originale de valoare.

Poziţiile susţinute de Hasdeu în activitatea de critică şi îndrumare se încadrează în concepţia sa estetică, materialistă în esenţă. Convins de misiunea nobilă a creatorului al cărui rol este să exprime şi să susţină înfăptuirea idealurilor celor mai înalte ale omenirii, Bogdan Petriceicu Hasdeu a cerut artistului participare şi operei umanism democratic. Reflectarea, proprie artei, presupune atitudinea activă şi responsabilă faţă de realitatea reflectată în opera de artă, care are menirea — cum scria el — de a uşura „chinurile neamului omenesc"[1]. Pledoaria pentru mesaj optimist şi cu reală perspectivă, dezacordul cu pesimismul sau intimismul vorbesc despre însăşi poziţia sa estetică. Rolul scriitorului

este — după părerea sa — de a combate răul social, de a reliefa în oameni și a susține fireasca lor înclinare către vis constructiv.

Creator popular prin surse și obiective, Hasdeu a dispreţuit și a combătut tendinţele aristocratice în arta, pretenţiile menite să ascundă cu prezumţiozitate neputinţa artistică și intelectuală. Ideile estetice ale lui Hasdeu îl arată adept al participării creatorului la viaţa poporului, exponent al originalităţii naţionale. Elementele de bază ale esteticii lui Hasdeu vor fi întîlnite pe planuri specifice în lumea de idei a îndrumătorului teatral Hasdeu.

Hasdeu s-a arătat interesat de problemele teoriei teatrale încă din anul 1861. În 1863 a publicat studiul intitulat *Mișcarea literelor în Eși*, unde a analizat din multiple puncte de vedere activitatea formaţiei teatrale aflate atunci la Iași; apoi a continuat activitatea de îndrumare în paginile publicaţiei *Aghiuţă*, (1863—64) și *Satyrul* (1866). Nu este o activitate îndelungată, totuși competenţa îndrumătorului i-au dat eficienţă, iar renumele publicistului de atitudine democratică a făcut să fie urmărită cu interes și folos.

Plecînd de la situaţia existentă în lumea teatrului, Hasdeu a folosit satira în mod frecvent în criticile sale, ceea ce nu limitează însă modul de expresie, deoarece îndrumătorul a utilizat după necesitate și alte forme de critică sau sprijin. Hasdeu a știut să fie sobru, grav și chiar patetic atunci cînd a fost vorba să consemneze realizări deosebite, să dezbată probleme de principiu, să îndemne sau să dea exemple. Modalitatea strictă a fost determinată de existenţa unor racile în teatru și chiar de caracterul publicaţiilor unde apăreau contribuţiile lui Hasdeu. Îndrumătorul a știut să găsească formele eficace pentru ca acţiunea sa să fie în ultimă instanţă constructivă. Ironic sau sobru, totdeauna intransigent în chestiuni de principiu, accesibil emoţiei și neferindu-se s-o mărturisească, Hasdeu a găsit calea către mintea și sufletele oamenilor cărora li se adresa. Considerînd chiar cele mai bune lucrări perfectibile, a relevat valorile și a atacat lipsurile, a fost neiertător faţă de mediocritate.

Teatrul este trebuinţă și, totodată, plăcere, considera Hasdeu; este o trebuinţă pentru că publicului îi sînt necesare revelaţiile transmise pe calea emoţiei artistice și este plăcere estetică în măsura în care, pe căi specifice, prilejuiește satisfacerea trebuinţei. Înnobilată de asemenea atribute, creaţia teatrală pretinde calităţi deosebite și o înaltă conștiinţă; ca urmare, în artă nu au ce căuta superficialitatea sau abilitatea, lipsa de conștiinciozitate sau chemare. A fost potrivnic celor care se îndeletniceau cu teatrul fără a fi robiţi de autentică chemare și care „făceau piese“ spre a-și alunga plictisul sau a cîștiga bani. Legînd îndeplinirea menirii teatrului de talentul, sinceritatea și originalitatea creatorilor, Hasdeu o consideră condiţionată și de factori etici, creaţia pretinzînd curaj, spirit de sacrificiu, demnitate și consecvenţă.

Repertoriul și problemele specifice ale dramaturgiei au ocupat cea mai mare parte din paginile de critică și îndrumare teatrală scrise de

Scanned with OKEN Scanner

B. P. Hasdeu. Repertoriul în teatrul românesc din cel de-al treilea sfert al secolului al XIX-lea era deficitar în primul rînd datorită faptului că sistemul de concesionare, spiritul publicului care dispunea de posibilităţi materiale şi numărul redus al celor ce frecventau teatrul cereau — după cum se ştie — nefiresc de multe spectacole pe stagiune. Acest număr era acoperit îndeobşte prin traduceri şi prelucrări, de cele mai multe ori de calitate discutabilă, „Dramele, aproape toate, au avut un caracter medical"[2], notează Hasdeu, referindu-se la repertoriul unei stagiuni în care figurează piesa ca: *Orbul, Nebuna, Idiotul, Ghebosul, Oftigosul.*

Hasdeu a fost împotriva traducerilor pentru că erau în general nereuşite. În condiţiile concesionărilor, alese după criterii comerciale, ele trădau misiunea teatrului de a răspunde trebuinţei de bine şi frumos, de a susţine lupta şi năzuinţele nobile ale oamenilor. Îndrumătorul, care vedea raţiunea existenţei teatrului în concordanţa cu comandamentele contemporaneităţii precum şi cu o serie de valori general umane, a combătut piesele care dăunau publicului şi limbii româneşti.

În problemele creaţiei dramatice, Hasdeu a arătat că orice producţie artistică sau literară trebuie să poarte un mesaj democratic de largă valabilitate umană. El a atacat lucrările fără corespondenţe cu viaţa poporului şi cu epoca, pe cele care nu spuneau nimic înţelept, adevărat şi util. Strălucirea exterioară, verva multor lucrări de aşa-zis succes nu l-au furat, nu a admis spectaculosul adus în scenă pentru efectele pe care le-ar putea realiza, nici lucrările şocante, făcute să-i mişte pe cei blazaţi prin senzaţional, sau alte mijloace puţin artistice. Opera dramatică pentru crearea căreia a militat Hasdeu trebuia să aibă ca obiect „studiul inimii omeneşti şi al patimilor ce se încuibează într-însa"[3] sau cel puţin „critica analitică a moravurilor stricte dintr-o epocă oarecare".[4] Creaţia dramatică cere autorului „pe lîngă adînca cunoştinţă a artei dramatice"[5], în genere, şi pe lîngă „un mare fond înnăscut de gust şi de imaginaţiune"[6], — studierea şi pătrunderea epocii respective din toate punctele de vedere, pentru a putea cuprinde şi reda „caracterul politic şi moral al unei epoci".[7]

Hasdeu a subliniat faptul că teatrul românesc avea nevoie în primul rînd de piese naţionale, care să dezbată probleme proprii poporului nostru. Aceste lucrări puteau determina şi creaţii de valoare în arta interpretativă, deoarece despre piesele străine majoritatea interpreţilor „nu-şi pot face idee de dînsele decît după auzite" şi sînt în pericol de a forţa adevărul vieţii, pe cînd pentru piesele româneşti putem găsi modele şi mai ales rezonanţe intime, născute din comuniuni specifice. Dramaturgia originală de valoare este, după părerea lui, eficace în dublă măsură, atît în ceea ce priveşte interpreţii cît şi publicul spectator.

Consideraţiile de mai sus nu trebuie să ducă la impresia că Hasdeu ar fi minimalizat rolul şi importanţa dramaturgiei străine de valoare. Totuşi, el considera că de natură să răspundă nevoilor şi năzuinţelor specifice neamului nostru erau, mai întîi de toate, piesele româneşti de inspiraţie autohtonă, teatrul însuşi neputîndu-se dezvolta pe căi proprii decît pe baza unei dramaturgii naţionale. Dar, pînă la crearea dramaturgiei româ-

Scanned with OKEN Scanner

neşti de valoare, care să aibă preponderenţă în repertoriu, nu piesele de duzină ale străinătăţii, ci lucrările aflate în patrimoniul cultural al omenirii erau cele care puteau duce teatrul către locul menit în viaţa poporului nostru, deci către ele trebuie să se îndrepte atenţia.

În arta spectacolului, unde considera că există moduri care servesc lucrarea dramaturgului şi altele care o trădează, Hasdeu a dat preţioase îndrumări. El cerea interpretului în primul rînd sinceritate, considerînd că fără ea spectatorul nu poate fi cîştigat. În legătură cu sinceritatea interpretării, cu totala dăruire şi în ultimă instanţă cu conştiinciozitatea artistică a actorului, Hasdeu observa că fiecare spectacol înseamnă un nou şi unic moment de creaţie. În teatru „bronzul" nu durează mai mult decît intervalul între două reprezentaţii, laurii se veştejesc în clipa în care actorul crede că se poate culca pe cei obţinuţi la spectacolul anterior. Actorul trebuie să dea aceeaşi importanţă creaţiei, indiferent de condiţiile în care se desfăşoară reprezentaţia, dacă vrea să-i păstreze interpretării atributul artistic şi să nu-l piardă în rutină. O creaţie poate şi este firesc să crească de la spectacol la spectacol, iar actorul să tindă către perfecţiune nu numai de la un rol la altul, ci şi de la o reprezentaţie la alta. Trăirea sinceră a rolului trebuie transmisă spectatorului într-o formă cît mai firească; de aceea, i-a apreciat pe actorii care luau natura drept model pentru creaţiile lor. Exagerarea care duce către bufonerii sau efecte lacrimogene a fost combătută în numele adevărului artistic şi al bunului simţ, al măsurii, cum spunea Hasdeu. Aprecia puterea de simţire şi calităţile fizice, adică înzestrarea iniţială a actorului, dar considera că, oricît de dotat ar fi de natură un actor, spre a fi adevărat artist, trebuie să muncească necontenit. Unui tînăr element avînd multe din calităţile sus-menţionate îi recomanda: „silinţă! silinţă! silinţă!"

Privind spectacolul ca rezultat al unui efort creator colectiv, într-o vreme cînd multe spectacole se sprijineau pe unul sau doi actori valoroşi, Hasdeu a cerut organizarea ansamblurilor şi a subliniat rolul determinant al colectivului bine sudat în realizarea teatrală.

Opera italiană, susţinută de oficialitate şi de *high-life*, constituia încă o piedică în dezvoltarea teatrului naţional. Tonul de glumă nu poate ascunde durerea mărturisită de Hasdeu, care notează în legătură cu afacerile impresarului operei italiene: „Un amic al d-lui Papa Nicola îl numeşte diminutiv în mîngîiere: Papa Nicolacco: ceea ce în româneşte face papă-ne colacul. Ce e drept, domnul impresar al operei ni-l papă cam de mult, fără ca măcar să ne mulţumească". Pe bună dreptate, Hasdeu nu-şi poate ascunde satisfacţia maliţioasă cînd îl prinde pe acelaşi afacerist cu vreun delict faţă de public sau cultură. Este cazul cu afişul operei *Rigoletto*. Pe el scria că „Scena se petrece la Mantua, — epoca secolului 1600". Se întreabă zîmbind criticul: „Oare unde a găsit d-l Papa Nicola un secol 1600, care nu-şi află pereche nici în mitologia indiană?"

Dar mişcarea teatrală românească nu era frînată numai de existenţa parazitară a trupei de operă italiană, ci şi de multe alte cauze, printre care însuşi organul diriguitor, comitetul teatral, compus, în unele perioade, în

mod necorespunzător. De aceea, Hasdeu recomandă „un comitet de oameni de litere pentru direcția morală a teatrului. El a cerut eliminarea viciilor de organizare și însănătoșirea morală a teatrului, care se resimțea de pe urma defectuoasei organizări comercialiste. Hasdeu a arătat încă o dată că „interesul (în sensul meschin, comercialist — n.n.) ucide arta"[8] și că epocile de înflorire a teatrului au fost acelea în care „interesul nu era mobilul artistului"[9], creatorul fiind condus numai de „amorul propriu, focul juneței, dorința de a se distinge"[10]. Teatrul nu poate fi o simplă afacere comercialistă, o întreprindere de interes doar pentru cei care au investit capital și trebuie să realizeze în orice chip beneficii; teatrul este o instituție națională și față de ea sînt răspunzători toți cei care, prin talentul și cultura lor, poartă mandatul poporului ale cărui valori trebuie să se afirme și pe calea teatrului.

RĂZVAN ȘI VIDRA, prima mare realizare a dramaturgiei istorice naționale

Geneza

Ca dramaturg, Hasdeu a avut conștiința principalelor căi de dezvoltare ale dramaturgiei naționale și a creat opere intrate în patrimoniul culturii clasice românești. În dramaturgia istorică națională, el este cel care a realizat *Răzvan și Vidra,* prima lucrare de reală valoare, și alături de ea *Domnița Ruxanda* și *Răposatul Postelnic.* În comedia satirică, într-o perioadă în care se tînjea după lucrări de acest gen, Hasdeu a scris *Trei crai de la răsărit sau Orthonerozia,* satiră socială și lingvistică.

Pledînd, ca teoretician și îndrumător, pentru opere originale, emoționante și înălțătoare, care să răspundă aspirațiilor poporului nostru și să îndepărteze prin prezența lor otrăvitoarele producții de duzină, considerîndu-i pe Sofocle sau Shakespeare maeștri, și capodoperele lor modele, era firesc ca dramaturgul Hasdeu să tindă în propria sa creație către astfel de lucrări. Către drama eroică istorică, tratată în spiritul sublinierii corespondențelor cu realitatea, l-au dus concepțiile sale asupra teatrului, dar acestea nu au însemnat singurul element care și-a spus cuvîntul. Frămîntat de pasiunea firească omului care confundă îndeletnicirea cu chemarea, dornic să sublinieze noblețea misiunii și caracterul creator al activității închinate istoriei, Hasdeu a condiționat atributul de istoric. Istoric nu poate fi acela care adună numai, acel strîngător orb, lipsit de perspectivă, care nu are puterea să palpite în fața faptelor trecutului, ca și în fața celor prezente.

Gîndind așa, simțind istoria după ce i-a cunoscut faptele și oamenii, fiind capabil să transmită nu numai convingerile dar și sentimentele provocate de oameni și fapte din trecut, Hasdeu era îndreptat în mod firesc către dramaturgia cu caracter istoric. Dar nu numai istoricul, ci și

folcloristul, filologul și poetul își puteau găsi cîmp de expresie în drama istorică, și mai presus de toate patriotul. Luptător prin convingeri și temperament, trăind într-o perioadă cînd nu trebuia admisă îndeosebi umbrirea simțămîntului de demnitate omenească și națională, Hasdeu s-a simțit dator să vorbească în numele trecutului de lupte, de jertfe și de pilduitoare bărbăție a poporului nostru. Către creația înscrisă prin *Răzvan și Vidra* au dus cele arătate pînă acum și, o dată cu ele, experiența dramaturgului Hasdeu, cîștigată prin două lucrări cu caracter istoric și dramatic anterioare capodoperei sale. Este vorba de *Răposatul Postelnic* și *Domnița Ruxanda.*

Domnița Ruxanda (lucrarea are mai multe titluri), dramă istorică în cinci acte, considerată și iubită de Hasdeu ca pe „copilul meu cel dintîi născut", nu este cu mult mai bună decît lucrările de început ale dramaturgiei istorice naționale. Hasdeu n-a putut să împiedice căderea ei în momentul reprezentării în teatru, cu toate că el, ca un prea iubitor părinte, acuză de insucces interpretarea, și în primul rînd pe actorul care l-a întruchipat pe Millescu.

De ce n-a reușit *Domnița Ruxanda* să aibă valori apropiate de *Răzvan și Vidra,* cum ar fi fost firesc poate pentru două opere prezentate la date apropiate de același autor? Pentru că prima, cea fără succes, este rezultatul unui elan al tinereții, nesusținut de puterea unor convingeri și poziții precise în ceea ce privește viața și teatrul. Este o lucrare de fragedă tinerețe, pe care apoi scriitorul a încercat s-o susțină cu experiența, dar i-a răpit autenticitatea. Prima versiune a *Domniței Ruxanda* a fost un mugure neînflorit la timpul potrivit, pe care încercările făcute ulterior l-au artificializat și l-au pierdut.

Răzvan Vodă, lucrarea lui B. P. Hasdeu publicată pentru prima dată sub acest titlu în *Perseverența* din 1867 și prezentată pe scenă la *Teatrul cel Mare* în seara de 10 februarie, l-a consacrat pe scriitor ca dramaturg. Cu *Răzvan și Vidra,* Hasdeu a depășit nu numai stadiul de început marcat în propria creație de *Răposatul Postelnic* și *Domnița Ruxanda,* ci al întregii dramaturgii istorice românești și a înscris-o printre cele mai izbutite lucrări ale genului chiar pe planul literaturii universale.

Un factor de natură intimă explică pasiunea deosebită pusă în realizarea operei, una din primele pietre de temelie ale monumentului dorit de creator prin înfăptuirile sale literare și științifice. Cronologic, *Ion Vodă cel Cumplit,* și mai apoi *Răzvan și Vidra,* înseamnă începuturile marilor opere preconizate și create de Hasdeu. În Ion Vodă, dar mai ales în Răzvan, Hasdeu a pus ceva din sufletul său; în forța omenească și dragostea de libertate a eroului, în puterea de a înfăptui lucruri peste măsură de mari am greși dacă n-am distinge, pe lîngă elementele romantice, și prezența personalității frămîntate și cu aspirații titanice a dramaturgului însuși. Prin Răzvan glăsuiește o energie deosebită, închingată pînă atunci, dar încrezătoare în steaua-i norocoasă care de acum înainte va străluci puternic. Ar fi însă cu totul greșit să căutăm corespondențe directe între diversele situații ale personajelor și viața lui Hasdeu. Evident, există paralelisme simbolice prin dragostea de libertate, ura împotriva boierimii

și a lui vodă, prin cuvintele hatmanului leșesc în legătură cu faptul că Moldova nu-și prețuiește oamenii de seamă. Toate cresc din realități care au existat atunci cînd a creat Hasdeu, dar s-au transfigurat artistic pînă la generalizare.

Prin *Răzvan și Vidra**, Hasdeu a dat o dramă romantică de largă valabilitate umană și socială, cu sensuri filozofice împărtășite dramatic, o operă care trăiește ca rezultat al creației unei personalități viguroase și arzătoare, cu personaje născute dintr-un puternic elan, o operă cuceritoare făcută să fie îndrăgită la noi și pretutindeni.

Problematica și personajele

Istoricul Hasdeu s-a aplecat cu deosebit interes asupra celui de-al XVI-lea veac, considerat de el — pe bună dreptate — drept „una din perioadele cele mai oligarhice din analele României"[11], dramatică prin împilarea cîinoasă a maselor, revoltătoare prin situația existentă. „De o parte — scrie el — sta ceea ce cronicele noastre numesc țară, de altă parte sta ceea ce nu era țară, boierii și călugării. Țară erau mulți, erau aproape toți, dar vai! curat numai «suflete». Boieri și călugări erau puțini, erau vreo cîțiva, dar «materie»; toate pămînturile, toate veniturile, toate folosurile erau ale lor, și oricine nu era din ei, nu avea nici atît loc propriu, cît trebuie pentru o înmormîntare".[12]

În acest veac crunt, printre cei mulți, lipsiți de toate, Hasdeu l-a găsit pe Răzvan, eroul care corespundea cel mai bine situației reale și intențiilor sale. Figura eroică, aureolată romantic, robul care ajunge pe tron și în scurtă vreme piere, nu putea decît să intereseze istoricul și să pasioneze dramaturgul. Dintre cei mulți, dramaturgul a ales pe unul, cel mai reprezentativ pentru dînsul, preocupat, după cum scrie, de „istoria lui Răzvan în parte", fără exclusivitate însă, deoarece însăși istoria lui Răzvan și-ar fi pierdut valabilitatea. L-a interesat deopotrivă „istoria epocii în genere și a încercat a o face pe cît se putea mai plastică în actul I și II".[13]

Piesa lui Hasdeu este concepută în cinci acte sau cînturi, cum le numește autorul (Poemă dramatică în cinci cînturi) și tot atîtea tablouri. De la început, dramaturgul, printr-un *moto*, a căutat să fixeze factorii dinamizatori, fără de care considera că o lucrare dramatică nu este valabilă. În *Cazania 44* a Mitropolitului Teofil, a găsit cuvintele potrivite cu intenția sa: *Mărirea deșartă și iubirea de argint, acestea sînt niște neputințe iuți ale sufletului.*

Motoul nu are rolul numai să semnaleze pasiunile care mișcă principalele personaje ale piesei, dar să și sublinieze de la început o atitudine critică față de asemenea „neputințe". Fără îndoială că piesa nu se limitează numai la acestea; ele rămîn totuși principalele elemente dinamiza-

* B. P. Hasdeu, Scrieri literare, *Răzvan și Vidra*, 1960, E.S.P.L.A., pp. 3—167.

toare ale personajelor centrale şi în ultimă instanţă ale întregii lucrări. Acestea sînt patimile, pasiunile înflăcărate romantic şi dominante dramatic ale principalelor personaje, ale lui Răzvan, Vidra sau Sbierea. Este interesant de subliniat că, dinamizînd personajele, pasiunea le afectează caracterele în raport cu natura şi poziţia lor socială, cu terenul unde acţionează. Într-un fel îl va cuprinde pe boierul Sbierea, într-altul pe robul eliberat Răzvan; pe primul, reprezentant al lumii acaparatoare, dorinţa de arginţi îl duce la totala dezumanizare; la al doilea, „patima" întîlneşte o puternică rezistenţă cînd este vorba să fie pierdută omenia.

Subliniem valoarea evidentă de cheie a motoului, determinaţi şi de unele aprecieri — care ni se par greşite — în ceea ce priveşte valabilitatea piesei în totalitatea ei. Solicitarea forţată a socialului, înţelegerea destul de îngustă a semnificaţiei lui, au făcut ca *Răzvan şi Vidra* să fie apreciată îndeosebi pentru primele două acte. Se afirma că în primele două acte lucrarea trăieşte printr-un conflict social care apoi se pierde, pierzîndu-se implicit semnificaţiile şi valoarea dramatică. Dacă lucrurile s-ar prezenta astfel, *Răzvan şi Vidra* n-ar fi una din cele mai mari realizări ale dramaturgiei clasice naţionale. Este de la sine înţeles că două acte, oricît de bine realizate, nu le-ar putea salva pe celelalte trei şi, o dată cu acestea, întreaga piesă. Or, drama nu-şi pierde interesul, tensiunea creşte în continuare o dată cu frămîntările şi peripeţiile eroilor centrali şi în primul rînd ale lui Răzvan.

De unde vine greşeala celor care au considerat piesa în modul arătat mai sus? După cît se pare, din faptul că s-au lăsat furaţi de posibilitatea existenţei unui conflict izvorît din lupta de clasă, dată de primele două acte, Hasdeu însă n-a intenţionat aceasta şi ar însemna să i se facă un inutil proces; el n-a socotit că elementul dinamizator al dramei sale poate fi lupta de clasă, a cărei existenţă o remarcă pe plan social, ci patimile încuibate şi dezvoltate în sufletele omeneşti. Manifestarea lor însă duce la acţiuni utile sau potrivnice celorlalţi oameni şi capătă astfel valabilitate socială. Este, bineînţeles, altceva, este ceea ce a intenţionat Hasdeu şi a reuşit pe deplin.

Pătrunzînd în lumea secolului al XVI-lea, Hasdeu a sesizat şi a adus în paginile piesei rezonanţe ale principalului conflict al epocii, acea luptă de ură, cum spune el, între cei mari şi cei mici, între cei bogaţi şi cei săraci, între mase şi boierimea exploatatoare, ceea ce-i dă valoarea unui fond activ generator de aspecte specifice. Pe aceste rezonanţe sociale, mai ascuţite sau mai surde, prezente de-a lungul întregii piese, dar deosebit de puternice în actele I şi II, se desfăşoară *Răzvan şi Vidra*. Chiar dacă în dramă el nu urmăreşte un conflict între reprezentanţii poporului şi cei ai stăpînilor de moşii şi nu face din el principala luptă dramatică, nu-l neglijează. Realizînd extrem de pregnant atmosfera epocii şi contradicţiile sociale, în primele două acte, creează un fond de care nu se mai pot detaşa nici personajele, nici cititorii sau spectatorii. De aici pornesc şi fără ele nu pot fi înţelese personajele în dezvoltarea lor ulterioară.

Socialul în *Răzvan şi Vidra* are rolul unui fond activ şi determinant în conturarea personajelor, reliefînd două lumi deosebite: pe de o parte

poporul, o lume puternică şi frumoasă, în care există dorul de libertate şi dreptate, demnitatea, dragostea sinceră şi în general o mare bogăţie sufletească, şi pe de altă parte, reprezentanţii unei lumi roase de vicii, lipsită de omenie. Astfel Hasdeu ia atitudine faţă de cele două lumi, o acuză pe aceea a împilatorilor, arată frumuseţea celeilalte, dar caută să atragă atenţia asupra pericolului constituit de patima măririi chiar asupra unui om pornit din rîndurile maselor poporului. Strîns legat de conflictul social care străbate piesa, este conflictul dramatic. El constă în lupta lui Răzvan cu viaţa sau mai bine-zis cu lumea, prezentă pe planuri şi în ipostaze diferite, plecînd de la condiţia omului înzestrat, îngenuncheat din punct de vedere social şi disprețuit pentru culoarea pielii. Chiar dacă obiectivele imediate ale luptei sînt diferite, prezenţa eroului, ca una din forţele susţinătoare ale conflictului, îi dă acestuia unitate şi eficacitate.

Nu exagerăm afirmînd că apariţia lui Răzvan a revoluţionat lumea eroilor dramelor istorice de pînă atunci, în paginile cărora trăiau îndeobşte domni sau boieri. În lucrarea lui Hasdeu, pe prim plan se află un om din marea masă a poporului, care întrece prin toate „trîndăvita boierime", poartă noblețea de caracter, aduce generozitate, inteligență şi curaj. Eroul pe care dramaturgul l-a făcut principalul purtător de cuvînt al propriilor sale gînduri acuzatoare cucereşte de cum apare în scenă, lui Moş Tănase îi oferă o pungă cu galbeni, împotriva domniei aruncă săgeţi, iar cînd altul este ameninţat din pricina lui, îl salvează.

Aducerea lui Răzvan ca erou principal al dramei are adînci semnificaţii care ajung pînă la contestarea întregii aşezări sociale. Totodată, prin Răzvan, Hasdeu caută să pledeze pentru lumea celor mulţi şi împotriva discriminărilor. Cu multă dreptate observa publicistul Barbu Lăzăreanu că atitudinea lui Hasdeu a presupus curaj cînd a prezentat în situaţii demne şi pline de noblețe un personaj dintr-un neam care pînă la el figurase mai mult în farse şi snoave.

Hasdeu îl conturează de la început pe Răzvan: generos, înfocat, eroic, cu duh în vorbă şi curaj în acţiune, cald în înţelegere sau tulburător în mînie, om plin de calităţi şi de vigoare, un adevărat erou pe care nu este de mirare să-l găsim în fruntea altor oameni, ales de ei să le fie conducător în lupta pentru mai bine. Căpitănia de haiduci este prima confirmare a calităţilor deosebite ale lui Răzvan, eroul care poartă în sine puterea de-a ajunge departe. Răzvan este un erou popular, iubit de cei care-i sînt tovarăşi şi l-au ales conducător, de Răzaş şi Vulpoi, de toţi ceilalţi oameni din popor. În actele III şi IV, adică atunci cînd se află printre străini, Răzvan apare ca un om care face prin fapte de arme cinste ţării sale. Îndurerat de depărtare şi iubindu-şi ţara, el este angajat însă pe un drum puţin reprezentativ pentru dezvoltarea valorilor iniţiale.

Eroul, mînat pînă acum de iubirea de libertate, fără să o piardă, evident dezrădăcinat, va fi dominat pe parcursul acestor acte de iubirea pentru ţară, exprimată cu emoţie sau cu demnitate. Vorbele adresate Hatmanului polonez, cînd acesta vrea să-l convingă prin dictonul latin „patria ubi bene" că poate lupta împotriva Moldovei, sînt concludente pentru con-

ştiinţa şi simţămintele încercate de Răzvan. Actele III şi IV înscriu totuşi perioada de criză a eroului, care acţionează în virtutea forţei şi calităţilor sale fără însă a avea un scop bine determinat. Acum asupra lui se exercită influenţele, acum se produc acumulările care vor declanşa explozia. Actul V reprezintă apogeul dramatic al personajului, în care se îngemănează înzestrarea excepţională cu existenţa unui scop, din păcate discutabil. Este, de fapt, actul în care eroul acţionează cu adevărat şi este extraordinar.

La sfîrşitul actului IV, patima măririi începe să prindă în fiinţa lui Răzvan, într-un proces în care totuşi au rol de frînă o serie de calităţi proprii eroului. Ajunge să fie dominat de patimă firesc şi logic, după evenimente care l-au zguduit, după frămîntarea, exprimată printr-un grăitor monolog, care urmează veştii că va fi hatman al Moldovei şi care îl face să creadă într-o soartă ce duce omul către locul său:

Vidro! Vidro! ... Eu voiesc
Negreşit una din două: sau moarte, ori să domnesc!

(Actul V)

dar, în acelaşi timp, socoteşte necesară lupta împotriva domnului care, aşa după cum apare în piesă, este pe cale să acţioneze necorespunzător pe plan politic. Faptul dă personajului dramatic relativă justificare în cadrul ficţiunii pe care o reprezintă drama.

Declanşarea se produce cu multă putere şi moral eroul alunecă pe panta patimei deşarte; totul este realizat într-un remarcabil mod dramatic, desfăşurîndu-se strîns şi pe un spaţiu foarte redus, ceea ce creează o dezlănţuire pătimaşă care surprinde şi stăpîneşte pînă ce o altă emoţie, mai puternică, este transmisă de eroul aflat pe pragul morţii. În aceste momente, Răzvan regretă clipa de rătăcire cînd „pentru-un ceas de mărire" se lăsase furat pe calea deşertăciunii, a mîndriei, însă nu a măririi profitoare, ceea ce este deosebit de important şi trebuie subliniat.

Dorinţa pătimaşă de slavă şi putere l-a dus pe erou la o acţiune reprobabilă, fără să-l facă odios. Pe tron, primul gînd al domnului Răzvan s-a îndreptat către cei mulţi:

Nu voi uita niciodată, c-a românilor tărie
Este plugul şi cîntarul mai presus de boierie ...

(Actul V)

socotind că domnia lui este făcută să aducă zile mai bune pentru ţară:

Voiesc acum din gura domniei mele
Ţara s-audă nădejdea d-a scăpa de zile grele.

(Actul V)

Astfel se întregeşte imaginea eroului popular Răzvan, prins pentru o vreme de patima măririi ...

Răzvan, acest cuceritor erou romantic, chiar dacă are o evoluţie sui generis, rămîne întipărit ca un personaj puternic şi convingător, la care

în fiece moment există adînci rezonanțe, frămîntări mistuitoare, contradicții dramatice, o efervescență caracteristică, provenită din interferarea planurilor diverse pe care este construit. El poartă profunde și largi semnificații convingătoare prin veridicitatea situațiilor, care, în general, nu sînt rezultatul folosirii unei maniere, ci cadre dramatice și argumente necesare.

De Răzvan pe Vidra a apropiat-o admirația și iubirea. Surprinsă de curajul și noblețea morală aflate în codru, într-un loc unde nu se aștepta și tocmai la un om considerat hoț de lumea căreia ea îi aparținea, a avut de la început o revelație. Pentru Vidra, el rămîne bărbatul care a făcut-o să simtă o tainică emoție:

Dar nu-i pasăre pe lume să nu cîte mai cu dor,
Cînd ziua-i plină de soare și cerul e fără nor;
Nu-i femeie să nu-și simtă inima-i în tulburare,
Cînd s-așterne de-nainte-i luminînd a faptă mare!...

Mîndră fată de spiță boierească vede în Răzvan și omul puternic, capabil să ajungă departe:

Rob țigan, haiduc, de-oriunde soarta să te fi adus,
Un suflet c-al dumitale își va face loc în sus!...

(Actul II)

De aici, de la aceste două planuri inițiale trebuie pornit procesul de analizare a Vidrei, posibilitatea de înțelegere a unui personaj „ambițios, imperativ și orgolios", dar în același timp posesorul unor calități deosebite, proprii în aceeași măsură cu ambiția și orgoliul.

Este foarte adevărat că orice personaj trebuie să fie privit în contextul piesei, în funcție de celelalte, dar cu Vidra se poate lesne greși dacă este socotită un fel de replică a lui Răzvan, motivare a unor acțiuni ale sale. Procedîndu-se astfel, se ajunge la condamnarea ei, la specială reliefare a ambiției Vidrei și se pierd calitățile care o fac, alături de Răzvan, unul dintre cele mai reușite personaje ale dramaturgiei noastre clasice. Eroina lui Hasdeu apare ca un om puternic, care știe ce vrea și acționează cu consecvență pentru înfăptuirea planului său.

Vidra vrea ca bărbatul iubit să strălucească în fruntea oamenilor, visîndu-se, desigur, alături de el pe culmile măririi. Pentru omul iubit vrea glorie și pentru ei fericirea, dar atît gloria cît și fericirea nu le vede decît prin prisma lumii căreia îi aparține prin origine și educație.

În înțelegerea Vidrei și a acțiunilor ei trebuie să se pornească de la iubirea puternică și statornică pentru Răzvan, plantată pe un caracter „ambițios și imperativ", prin care este tributară originii sale, de care se rupe totuși atunci cînd se apropie de haiducul Răzvan. Neputîndu-se însă detașa total de mentalitatea boierimii, Vidra i-a infiltrat dorința de mărire, i-a arătat chiar o cale și l-a făcut să rîvnească un loc unde nu puteau să fie decît ei doi. Personajul este complex și contradictoriu, de aceea în interpretare trebuie urmărită reliefarea atît a dragostei purtate lui Răz-

van, a dorinţei de a vedea bărbatul iubit, strălucind, dar, totodată, perspectiva acestei străluciri, limitată de orizontul clasei sale pentru care avuţia, puterea şi mărirea, deci domnia, însemna totul. În evoluţia dramatică generală şi mai ales a celuilalt personaj principal, a lui Răzvan, Vidra aduce elementul dramatic al voinţei, factor care determină în mod obiectiv drumul eroilor şi acţionează în desfăşurarea piesei.

În desfăşurarea dramatică, Răzvan şi Vidra reprezintă două caractere puternice, determinante ale unui dramatism de cea mai înaltă calitate. Sigur că tot pentru forţa caracterului dramatic Vidra a fost apropiată în unele comentarii de Lady Macbeth. Atît ea cît şi Răzvan au suflul marilor eroi şi, după părerea noastră, capacitatea de a fi interesanţi pe orice scenă a lumii.

Arătăm că în desfăşurarea piesei există puternice rezonanţe sociale, că acestea determină comportamentul unor personaje şi însăşi atitudinea autorului faţă de ele. Întocmai ca în realitatea din care şi-a extras caracterele dramatice, există şi în piesă două lumi: una prezentată o dată cu Răzvan şi întregită prin Răzaşul, Moş Tănase şi Vulpoi, haiducii şi tîrgoveţii, alta, sugerată convingător prin Sbierea, Başotă şi alte personaje. Frumuseţea sufletească, omenia şi demnitatea le găsim în lumea celor mulţi, dispreţul faţă de oameni, goana după acaparare care duce pînă la dezumanizare, în rîndul clasei dominante.

Moş Tănase, ajuns la cea mai neagră mizerie, aduce în scenă suferinţa răzeşului deposedat de puţinul avut şi totodată demnitatea omului din popor. În replica dată lui Sbierea, care-i refuză bănuţul cerut şi-i dă sfaturi, răzbate durerea care nu exclude demnitatea, după cum nevoia nu-l face să piardă omenia. Nu primeşte decît un galben din punga dată de Răzvan!

Mi-ajunge ş-un singur galben, zău aşa, Răzvane dragă,
Mai sînt mulţi săraci, băiete, şi n-aş vrea de prisos,
Pe cînd se zbuciumă fraţii simţînd cuţitul la os.

(Actul I)

Regretînd din adîncul sufletului suferinţele pricinuite altora, aşa cum este cazul cu Răzvan, poartă dor de răzbunare împotriva celor ce împilează:

Decît să mor în oraşe de cruzimea celor răi,
Mai bine voi în pădure prin mine să piară ei!

(Actul II)

Moş Tănase arată o înţelegere adîncă a vieţii; el atrage atenţia lui Răzvan asupra drumului primejdios apucat cînd acesta urcă scara măririlor. Uneori în personaj se învălmăşesc şi contradicţii; este frînat de prejudecăţi explicabile care-i diminuează valoarea intervenţiilor, dar aceasta nu-i răpeşte omenia caldă pe care o degajă ca şi celelalte personaje dragi lui Hasdeu.

Cu toate că sînt inseparabili, Răzaşul şi Vulpoi reprezintă două caractere distincte. Mai sentimental şi aşezat Răzaşul, mai hîtru şi pus pe şotii

Vulpoi, împreună cu Moș Tănase, tovarășii de suferință și de arme ai lui Răzvan, împlinesc imaginea maselor populare aduse în scenă prin reprezentanți autentici.

Dacă Moș Tănase poartă durerea și demnitatea poporului asuprit, în Răzaș sălășluiește poezia, născută și ea din durere și arareori din bucurie. În persoana lui se îmbină nevoi și speranțe, trăiește, cu consecvența unei credințe, nădejdea. Mult trebuie să fi îndurat acest om care, ca și Tănase, pierduse bruma de pămînt, furată de boierimea hrăpăreață, spre a ajunge să spună despre aceștia:

Vecini (boieri — n.n.) dintre care acuma, de-i văz în
cale-mi îi spintec,
Și hohotesc spintecîndu-i . . .

(Actul II)

Nădăjduind că o dată și o dată uricele, hrisoavele și pecețile purtate de dînsul peste tot vor arăta dreptatea lui asupra jefuitorilor, Răzașul le prețuiește mai mult decît pe niște moaște, deoarece în ele stă relativa libertate dată de răzeșia atestată prin acele documente. Răzașul iubește libertatea, pentru ea luptă și speră în biruința adevărului. Cu o încrîncenare care nu înjosește ci înnobilează, cu perspectiva libertății legate de acea bucată de pămînt, vrea pămîntul mai întîi de toate, pentru că el simboliza atunci libertatea. Pămîntul capătă în sufletul acestui om valori larg cuprinzătoare; se confundă cu dragostea de țară, patriotismul fiind cel ce caracterizează în principal personajul. Țara și-o iubește atît de puternic încît o adiere înmiresmată i-aprinde și-i înmoaie dorul, îl cutremură sau îl înfioară:

Cu miros de viorele,
Trandafiri și micșunele,
Bate vîntul țării mele!
Bate-ai vîntule, curat,
Să alini al meu oftat!
Bate-ai vîntule, ușor,
Să-mi mai treacă din cel dor!
Bate-ai vîntule cu foc
Să mă muți din acest loc!

(Actul IV)

Dacă temperamental Vulpoi diferă de Răzaș, pozițiile lor în aspectele primordiale ale vieții nu se deosebesc. Aceeași ură împotriva boierimii înrobitoare și aceeași pătimașă dragoste de țară sînt proprii unuia ca și celuilalt. Hîtru, dar cinstit, aparenta lui „patimă" de mărire ce pare că-i pe cale să-l cuprindă atunci cînd ajunge căpitan este doar o glumă, nu-i o trăsătură caracteristică personajului, apropiat de o întreagă galerie de eroi iuți la minte, glumeți, de factură populară.

La un pol cu totul opus decît Tănase, Răzașul sau Vulpoi, se află personajele reprezentînd lumea exploatatorilor, și în primul rînd

Scanned with OKEN Scanner

Sbierea, asupra căruia dramaturgul stăruie în mod deosebit. Împotriva odiosului şi avarului boier, unul dintre cei despre care cronicarul scria că „mîncau pe săraci fără milă ca nişte lupi flămînzi", Hasdeu îşi îndreaptă prin satiră oprobiul, arătîndu-l ca pe o făptură inumană, caracterizat în imagini de cuprinzătoare valabilitate pentru lumea pe care o reprezintă:

Zburători ce sug în umbră! Javre, moşule, de-acelea
La care omenească-ţi pare numai faţa, numai pielea.

Tîrguindu-l ca pe o vită, îl robeşte pe Răzvan pentru galbenul dat de acesta lui Tănase şi se poartă cu el astfel încît fostul rob să spună:

Acest boier prin răutate
Întrece gadini, şopîrle şi năpîrci înveninate . . .

(Actul II)

şi să-l urască „cu cea mai sfîntă şi nepovestită ură".

Mînat de oarba patimă a iubirii de arginţi, personajul se mişcă drept rezultat al ei şi acţiune după acţiune îi dezvăluie neomenia. Chiar dacă, din punct de vedere istoric, tendinţa de capitalizare a lui Sbierea n-ar corespunde adevărului, ea capătă sensuri a căror valabilitate cuprinde lumea sa, dar mai ales vizează realităţi ale timpului cînd Hasdeu a scris şi a fost reprezentată piesa.

Acţiunea aceasta face parte dintr-un plan general de atac al dramaturgului, cu toată sublinierea lui Hasdeu ostentativă, dar grăitoare, că „în zadar ar voi cineva să mă acuze de aluziune la actualitate: mai repet odată, eu am voit a depinge aristocraţia şi democraţia românească din secolul XVI iar nicidecum mîrîiturile partidelor de astăzi"[14]. Despre adevărata intenţie vorbesc personaje ca Sbierea şi versurile îndreptate de Răzvan împotriva domnului şi a boierilor, evident legate cu susţinuta activitate publicistică antimonarhică dusă în anii următori de Hasdeu împotriva lui Carol I, domnitorul, numit cu tîlc „dormitorul":

Frunză verde de negară!
Vodă doarme în cămară
Iar boierii tot furînd,
Îşi fac trebile pe rînd, etc.

(Actul I)

Stilul şi teatralitatea

Însuşi stilul lui Hasdeu în *Răzvan şi Vidra* vorbeşte despre valoarea excepţională a acestei drame apărute în 1867, într-o perioadă cînd pe arena literaturii noastre nu se afirmase încă prin mari lucrări Eminescu, iar Alecsandri nu crease încă principalele lucrări poetice de maturitate,

Scanned with OKEN Scanner

cînd dialogul dramatic trăia cu vioiciune în operele cîtorva, destul de puţini scriitori, cînd o operă dramatică cu reale calităţi, realizată în versuri, putea să pară încă irealizabilă.

Cunoscător al limbii vorbite de popor cu veacuri în urmă, ca şi în vremea lui, dramaturgul, atunci cînd a studiat „mult în adîncime soartile Moldovei din suta 16-a", a căutat să pătrundă o dată cu adevărul istoric, limba şi obiceiurile românilor, care, aduse în operă, i-au dat o puternică notă de originalitate. Lăsînd deoparte unele scăpări ale poetului dramaturg, determinate poate de fierbinţeala creaţiei, atît de specifice acestui mare poem dramatic cu inspirat suflu romantic, stilul lucrării lui Hasdeu are valoare deosebită. Forma îmbracă cu aceeaşi măiestrie învolburări sau frămîntări, ca şi clipe de caldă evocare.

Versul este tumultuos în momentele în care rodesc acţiuni hotărîtoare; atunci are capacitatea de a crea imaginea cea mai sugestivă, apare ca o mare prăvălire de fapte descătuşate. În clipe de frămîntare, versurile sînt atît de sugestiv dramatice, încît interpretul sau simplul cititor găseşte în ele chiar imaginea plastică a eroului în momentul respectiv, versul este ritmat parcă cu respiraţia, sugerează atitudini, paşi sau gesturi. Dramaturgul face sensibile efuziunile lirice într-un apreciabil mod dramatic, ca în mărturisirile Răzaşului, unde foloseşte forma doinitoare specifică poporului nostru.

Dacă stilul este corespunzător momentelor de mare dinamism, el este tot atît de potrivit în clipele cînd dramatismul unei situaţii se cuvine împărtăşit prin cuvinte puţine şi cu greu mărturisite. Atunci se remarcă sobrietatea expresiei, simplitatea modului de transmitere a unor gînduri care sintetizează uneori adevărate mărturisiri filozofice. Momentele dinaintea morţii lui Răzvan nu sînt prin nimic forţate; versul transmite revelaţia dureroasă trăită de erou pe marginea mormîntului. Stilul lui Hasdeu corespunde perfect naturii intime a personajelor sale; este avîntat, capătă accente şi ritmuri înflăcărătoare la căpitanul de haiduci Răzvan, devine argument ţintind un obiectiv precis în tiradele Vidrei, este sobru în expunerile de motive ale hatmanului leşesc şi nicăieri nu compromite natura intimă a personajului sau valabilitatea unei situaţii. În *Răzvan şi Vidra,* Hasdeu a realizat o formă de expresie autentic dramatică şi chiar lungimile inutile, extistente uneori, se pierd topindu-se parcă la focul sincerităţii care există în piesă şi la principalele personaje, de la un capăt la altul.

Cît priveşte rima, trebuie subliniat acelaşi curaj înnoitor arătat de Hasdeu şi în domeniul poeziei. El îmbină în versurile sale sunetele a cîte două cuvinte cu finalul unuia singur, împerechează nume proprii autohtone sau străine cu altele comune, dar chiar împerecherile cele mai îndrăzneţe se dezvăluie firesc şi dramatic. Rima lui Hasdeu nu sună decît arareori „din coadă" şi deci nu duce actorul către cîntare monotonă. Se pare că uneori forţează, repetînd un cuvînt sau punîndu-l chiar a treia oară în acelaşi vers, dar dacă lucrul acesta poate lovi neplăcut ochiul cetitorului, nu tot acelaşi lucru se întîmplă cu auditoriul. Cînd asemenea

repetări sînt transmise de actor, capătă valoare dramatică prin nuanţare şi pot foarte bine sublinia o idee sau întări o imagine.

Hasdeu a scris *Răzvan şi Vidra* într-o minunată limbă românească, pe care, aşa cum considera Caragiale, ţi-e mai mare dragul s-o asculţi. S-au întîlnit aici filologul, folcloristul şi poetul cu o mare sensibilitate pentru frumuseţea limbii noastre şi se poate spune că nicăieri în versurile sau dramele de pînă atunci nu mai răsunase cu atîta bogăţie şi autenticitate graiul românesc. Cuvinte cu deosebită valoare de sugestie, parfum arhaic, miresme pline de prospeţime, culori plăpînde sau tonuri viguroase trăiesc în limba vie a acestui poem dramatic naţional de certă valoare cu capacitatea de a reprezenta literatura română şi totodată de a figura printre valorile literaturii universale.

Fiecare personaj îşi are limbajul său plastic. El este bogat în imagini sugestive create în spirit folcloric la Răzvan; prin el se fac simţite adierile sau tulburările furtunoase ale codrului; limbajul este sec la Sbierea, ca sunetul metalului strîns în pungile sale; cu capacitatea de a crea perspective, izvorît din adîncuri, la unul, strict limitat la patima şi preocupările meschine, la altul. Şi la fel este cazul cu fiecare dintre celelalte personaje; viguros, dar nelipsit de culoare la Vidra, jucăuş în vorbele lui Vulpoi, rupt din adîncul unor dureri la Tănase şi cald, optimist, născut din speranţe la Răzaş.

„... Şi pe un asemenea poet al cărui stil era rînd pe rînd academic şi burlesc, exuberant şi lapidar; a cărui proză epică, familiară, didactică, pitorească, multicoloră, putea în răstimpuri a fi scandată, ale cărui dialoguri se schimbau de la sine în mimodramă, şi care (în viaţă şi în scris) ştia cum se ţese o intrigă: pe acesta în 1867, Petre Carp îl declară fără stil, fără acţiune, fără caractere, fără ritm — şi ni-l trimitea la Aghiuţă“[15], scria Barbu Lăzăreanu, unul dintre comentatorii lui Haşdeu, unul dintre cei care l-au înţeles şi l-au apreciat pe măsura meritelor sale.

Caracterul democratic al dramei lui Hasdeu, reieşind din simpatia arătată oamenilor din popor şi din dispreţul manifestat faţă de clasele suprapuse, a trezit reacţia vehementă a ideologilor regimului. Indignat de preţuirea arătată piesei de lumea teatrului şi de marele public, criticul Petre Carp — devenit figură politicianistă de prim ordin — a căutat să frîneze, scurtă vreme după apariţie, tot mai marea ei popularitate. În lipsă de argumente, el nu s-a sfiit să le inventeze, dar toate acestea nu au avut efect, cum nu a avut urmările dorite faptul că stagiune după stagiune critica lui Carp era din nou publicată. Spre a nu mai fi sîcîit, Hasdeu a reprodus-o în prefaţa celei de-a patra ediţii a piesei şi a lăsat publicul să dezavueze această acţiune răuvoitoare.

Dacă astfel au primit unii reprezentanţi ai oficialităţii culturale una dintre cele mai valoroase lucrări ale dramaturgiei naţionale, cu totul altfel a primit-o lumea teatrală progresistă şi publicul larg. Un afiş din acea vreme arată că, la *Teatrul Mare*, „Compania Dramatică va reprezenta pentru prima dată vineri 10 februarie 1867, piesa *Răzvan şi Vidra*, Dramă isto-

rică națională în 5 acte de D-nul Bogdan P. Hasdeu, Muzică nouă de Dl. Flechtenmacher, Costume noi", avînd în rolurile principale pe Mihai Pascaly (Răzvan), Matilda Pascaly (Vidra), Vlădicescu (Răzașul), Bălănescu (Vulpoi), Gestian (Sbierea) etc. Juca și micul Aurel Pascaly, copil de 6 ani. Afișul mai arată grija pentru decoruri și pentru ansamblul cuprinzînd: „Trecători, Femei, Haiduci, Ostași, Căpitani, Popor". Astfel era susținută de fapte declarația :„Compania dramatică pentru respectul și stima ce are pentru operele naționale, deși lipsită de mijloace materiale a făcut tot ce a stat în putință ca să monteze astă piesă. Nu a cruțat însă nici veghere, nici bunăvoință și din acest punct de vedere ea a depus toate forțele sale ca să poată interpreta cît va putea mai bine o operă națională".

La relatările presei și la declarațiile oamenilor de teatru în legătură cu spectacolul trebuie adăugat un document datorat însuși dramaturgului, care publică, în *Trompeta Carpaților*, o epistolă de recunoștință adresată lui M. Pascaly, „directorele companiei dramatice". Hasdeu scrie: „Domnul meu! nu găsesc destule cuvinte prin care să pot exprima gratitudinea mea pentru modul cum a fost interpretată drama *Răzvan și Vidra*. Succesul acestei piese îl datorez în cea mai mare parte abilității d-lor artiști, care au binevoit a se face interpreți ai operei mele". În continuare spune: „Dacă Răzvan Vodă avu fericirea de a reuși cauza este că în trupa dvs. pînă și d-nii elevi au știut să-și facă datoria. Punerea în scenă a piesei, decorurile și costumele, au fost excelente. Muzica d-lui Flectenmacher a fost ca tot ce face dl. Flechtenmacher, plină de efect și de naționalitate". Încîntat de interpretare, Hașdeu a căutat să-i remarce pe toți actorii, căci „toți pînă la unul, au dreptul de a zice că au ajuns gîndirea autorului . . ."[16]

Spectacolul a fost la înălțime mai ales interpretarea lui Pascaly, căruia rolul îi convenea întru totul, și trebuie să recunoaștem că un bun interpret a lui Răzvan, secondat de o la fel de bună interpretă a Vidrei pot face să fie trecute cu vederea chiar unele lipsuri în rest. Aceste două roluri s-au așezat în teatrul nostru ca două pietre de încercare, cărora li s-a adăugat și rolul lui Moș Tănase. Prin frumusețea și posibilitățile oferite actorilor, ele i-au tentat pe cei mai mari artiști ai teatrului românesc, și astfel cuplului Mihail Pascaly — Matilda Pascaly le-au urmat celebrii interpreți Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu. Un neuitat Răzvan a fost și Aristide Demetriade, iar în timpurile mai apropiate Nicolae Bălțățeanu. Rolul lui Moș Tănase a fost multă vreme interpretat cu neegalată măiestrie de actorul Ion Petrescu, despre care s-a spus că a fost cel mai autentic interpret de țărani români.

Au trecut și vor mai trece ani și această piesă și personajele ei vor continua să îmbie pe cei mai buni interpreți ai teatrului nostru. Sălile vor fi totdeauna cucerite de *Răzvan și Vidra*, prima noastră mare dramă istorică, lucrare prin care Hasdeu a dat teatrului românesc o capodoperă de natură să afirme și să consolideze un drum nou și cardinal în dramaturgia națională. Prin elogiul adus oamenilor simpli și prin caracterul său potrivnic lumii exploatatoare, drama clasică *Răzvan și Vidra* rămîne una dintre cele mai iubite creații ale literaturii dramatice românești.

Scanned with OKEN Scanner

Trei crai de la răsărit

Bogdan Petriceicu Hasdeu şi-a adus contribuţia şi la îmbogăţirea comediilor cu caracter satiric prin destul de reuşita piesă în două acte *Trei crai de răsărit sau Orthonerozia.**

Apărută în anul 1872 şi jucată abia în 1879, comedia conţine elemente de satiră socială şi atacă, totodată, tendinţele de falsificare a limbii române. Ziarele vremii au subliniat mai cu seamă ultimul aspect. *România liberă* nota: „Aseară am avut deosebita plăcere a asista la piesa *Trei crai de la răsărit*. Muşcătoarea comedie a d-lui Haşdeu a avut succesul la care ne aşteptam şi pe care rareori l-a obţinut scena Teatrului Naţional... Nici că se putea o parodiere mai sărată şi mai glumeaţă decît ce autorul a făcută fără cruţare curentului latinist şi celui franţuzist care bîntuie şi strică adevărată limbă română".

Românul considera că „Intriga acestei comedii este destul de simplă, ţesătura însă este o lucrare meritoasă pentru care cu drept cuvînt îi aducem omagiile noastre. Dialogul este corect şi ales şi stilul destul de elegant. Trei tipuri interesante ne înfăţişează D-l Haşdeu în comedia sa, tipuri foarte bine reuşite: pe pedantul ce voieşte cu orice preţ să ne schimonosească limba... pe „pierde vară" ce de abea a învăţat cîteva buchi franţuzeşti şi-şi amestecă limba cu expresiuni pe care poate nici nu le înţelege..."

Dar, pe lîngă aspectele semnalate în cronicile citate, comedia lui Hasdeu se îndreaptă şi împotriva celor stăpîniţi de dorinţa de cîştig, împotriva goliciunii spirituale, ea ridiculizează politicianismul burghez şi are astfel valori de satiră socială.

Dintre personaje se detaşează chipul băcanului Hagi Pană. Interesat de afaceri, lacom de bani, în persoana hagiului se găsesc concentrate setea de cîştig, tendinţa de acaparare pe orice cale, caracteristice burgheziei negustoreşti avide de îmbogăţire. Hagi Pană pune mai presus de toate interesele sale şi caută să-l formeze în acelaşi spirit pe băiatul de prăvălie, Petrică, dîndu-i sfaturi folositoare: „Sileşte-te mai cu seamă a strecura ciocolata aceia Revalisiera cum îi zice... Oricine va veni să cumpere ceva, înţelesu-m-ai, fie caşcaval, fie rom, fie săpun, fie rapiţă, fie salam de Verona sau de Sibiu, tu să-i lauzi blestemata de Revalisieră care mi-a făcut zile fripte". Învăţăcelul răspunde, nu fără maliţiozitate: „Am învăţat pe dinafară jupîne cum s-o zugrăvesc, bună de stomac, piept, nervi, plămîni, miasme, gîlci, respiraţie, rinichi, atrofie, tuberculoză, oftică, astmă, tuse, indigestie, guturai, insomnie, venin, slăbiciune, dropică, anemie, friguri, ameţeală, congestie, migrenă, diabet, melancolie, anghină, reumatism..."

(Actul I; scena IV)

* *Loc. cit.*, pp. 167—255.

Scanned with OKEN Scanner

Hagi Pană caută pe orice cale să-şi mărite fata fără zestre. I-ar da-o bucuros de soţie lui Jorj, deşi îl disprețuieşte, fiindcă acesta i-o cere fără zestre şi pentru că: „... Tinerii în zilele noastre sînt cam şubrezi. O să las averea nu lui ci copilaşilor lui. Oricum mă gîndesc nu-i lucru rău. Fiindcă nu vrea zestre, fiindcă-i place fetei, fiindcă iarăşi nu vrea zestre, fiindcă fata a crescut măricică, fiindcă băiatul poate să se îndrepteze şi în sfîrşit fiindcă nu vrea zestre".

(Actul I; scena XX)

Prin cîteva din replicile lui Hagi Pană, Hasdeu satirizează politicianismul vremii şi pletora politicienilor burghezi: „Să stăm strîmb şi să judecăm drept. Iorgu nu poate fi doctor, nu poate fi dascăl, nu poate fi neguţător, nu poate fi nimic din ceea ce e de folos lumii. Mai pe scurt este o secătură goală, cum se zice româneşte umblă tăind cîinilor frunză. Iată-l dară vrînd, nevrînd om politic, fiindcă oamenii politici în ţara noastră răsar ca ciupercile şi cresc mari ca mătrăguna".

(Actul I; scena XI)

Hagi Pană nu e lipsit de oarecare bun-simţ, care-l face să aprecieze cu justeţe unele fapte aşa cum erau, spre exemplu, lupta de paradă dintre liberali şi conservatori, cele două aşa-zise partide istorice, şi în general farsa electorală cu ridicolul, falsurile şi violenţele obişnuite. Citind proclamaţiile electorale ale celor două partide, băcanul conchide: „Mai bine zău, nici cu unii nici cu alţii. Vorba românului: doi pepeni într-o mînă nu poţi ţine. S-ar putea ce-i drept să ţii pe cel alb într-o mînă, şi pe cel roşu într-alta, dar atunci vine un al treilea, vreo fracţiune liberală şi independentă şi-ţi trage o palmă. Ar trebui la o adică să ai trei sau patru mîini ca să-i mulţumeşti pe toţi. Ducă-se la naiba cu toptanul. Mă ascund".

(Actul II, scena I)

Cu o viziune clară a realităţii în care trăieşte, Hagi Pană îşi dă seama de perspectivele negustoriei şi de aceea hotărăşte să-l ia asociat pe Petrică, dîndu-i, totodată, fata de nevastă. Pană are conştiinţa intereselor specifice şi imediate ale categoriei sociale căreia îi aparţine: burghezia negustorească. Pînă la sfîrşit, el va spune: „Ba eu pricep atîta, că vă dau pe toţi afară! Fata îmi voi mărita-o după un negustor ca mine."

Jorj reprezintă tineretul funcţionăresc burghez dornic de parvenire, gata să folosească demagogia şi să denatureze adevăratele idei democratice. Copist la un minister, mînat de dorinţa de a pătrunde în lumea marilor beneficiari, Jorj are o optică cu totul specifică, legată de aceea generală a lumii pe care o reprezintă. Conştient de cele ce se petrec în jurul său, are convingerea că drumul este deschis celor de o seamă cu el, lipsiţi de scrupule, hotărîţi să ajungă. Jorj zice: „Tocmai asta eram să spun — *justement ça* — cum zice francezul. În ţara noastră un larg viitor este deschis talentului. Liberalismul instituţiilor noastre permite meritului a

se urca sus pe scara distincţiunilor sociale. Astăzi copist, mîine preşedinte al consiliului de miniştri, nimic mai lesne, *rien de plus naturel*".

Numa Consule este cel de-al doilea pretendent la mîna fetei hagiului. În realitate îl cheamă Nechifor Vătafu, nume care însă i s-a părut nepotrivit, după cum se vede. Hagi Pană nu-l preţuieşte pentru noul nume, ci fiindcă Numa cîştigă pe lună 600 de lei vechi, ceea ce înseamnă 1.620 în bani noi.

Aerele savante nu-l fac pe Numa Consule să renunţe la zestrea Mariţei; el vrea să se întovărăşească cu băcanul spre a realiza afaceri mai rentabile şi a prospera materialiceşte sub firma *Peregrin Panoniu et Consorţiu*. O scrisoare aşternută de Mariţa într-o limbă românească firească îl supără în aşa măsură încît renunţă totuşi la ideea însurătorii. Prin Numa Consule, Hasdeu a ridiculizat poziţiile la care au ajuns puriştii cu exagerările lor.

Petrică, băiatul de prăvălie, cel de-al treilea candidat la mîna fetei lui Hagi Pană, este singurul care poartă o dragoste sinceră Mariţei. Despre iubirea sa vorbeşte în adevărata limbă românească, iar dragostea şi durerea şi-o cîntă în versuri de factură populară, pline de simţire:

Cine n-are-n lume drag
Cît îi lumea tot beteag
Eu ştiu Doamne despre mine
Citu-i lumea nu mi-e bine.

Petrică aduce bunul-simţ al omului simplu, prezenţa sa are valoare critică în raport cu franţuzismele, goliciunea şi nesinceritatea lui Jorj, cu uscăciunea lui Numa Consule. La sfîrşitul piesei, Petrică este cel ce cîntă un fel de „odă a limbii române", o chemare către respectarea minunatului grai al poporului nostru.

Destul de puţin interesante sînt cele două personaje feminine, care au mai mult valoarea unor argumente. La Mariţa poate fi subliniată o romanţiozitate ridicolă, rezultat al educaţiei primite în pensioanele timpului. Cucoana Trandafira reprezintă tipul, cu frecventă circulaţie în lumea profitorilor, al intermediarului care trăieşte din specularea viciilor, a prostiei sau bunei-credinţe.

În *Trei crai de la răsărit*, satira împotriva tendinţelor de deformare a limbii noastre se îmbină cu una de natură socială, fapt care dă consistenţă acestei amuzante şi de multe ori grăitoare comedii. Lucrarea s-a prezentat pentru prima dată la *Teatrul Naţional* din Bucureşti, cu actori de valoare ca: Frosa Sarandy (Cucoana Trandafira), Mihai Mateescu (Petrică), Ştefan Iulian (Jorj), I. Panu (Hagi Pană), fapt care explică în bună măsură succesul de care s-a bucurat.

Scanned with OKEN Scanner

B. P. HASDEU

1. *Mişcarea literelor în Eşi,* în *Lumina (Din Moldova),* Iaşi, 1863, no. 12, pp. 89—104; no. 13—14, pp. 1—16; no. 16, pp. 50—58.
2. *Ibidem.*
3. *Societatea dramatică, Teatrul Bossel, Musculiţele,* în *Satyrul,* 1866, no. 3 din 20 II.
4. *Ibidem.*
5. *Mişcarea literelor în Eşi, loc. cit.*
6. *Ibidem.*
7. *Introducerea* la *Răposatul postelnic,* în *Lumina (Din Moldova),* 1862, no. 6, pp. 81—84.
8. În *Satyrul,* 1866, nr. 14, 10 V.
9. *Ibidem.*
10. *Ibidem.*
11. *Prefaţă* la *Răzvan şi Vidra,* ediţia 1867.
12. *Ion-Vodă cel Cumplit, aventurile, domnia, războaiele, moartea lui; rolul său în istoria universală şi în viaţa poporului român* (1572—1574), Bucureşti, 1865 (capitolul intitulat *Domnul*), pp. 35—36.
13. *Prefaţă* la ediţia a doua a piesei *Răzvan-Vodă,* Bucureşti, Tip. Lucrătorilor asociaţi, 1867.
14. *Ibidem.*
15. În *Umorul lui Haşdeu,* Bucureşti, 1929, Editura Adevărul, p. 44.
16. *Trompeta Carpaţilor,* 1867, 12 II.

Scanned with OKEN Scanner

17.

Personalități ale artei interpretative românești din această perioadă

MATEI MILLO

În arta actoricească, genialitatea este foarte greu de argumentat, mai ales cînd cei care scriu și cei care citesc n-au avut posibilitatea să cunoască nemijlocit creațiile artistului.

N-am avut posibilitatea să cunoaștem direct jocul lui Matei Millo, creațiile sale nu ne-au fost comunicate prin căldura glasului marelui interpret și n-am fost purtați pe valurile de rîs ale sălii; totuși, din cele care circulă pe cale orală, din referirile scrise ale contemporanilor, nu este hazardat să se afirme că Millo a fost un geniu al artei actoricești.

Ca orice ctitor care a avut și norocul să-și consolideze edificiul, Matei Millo nu și-a dus activitatea numai ca actor; el a fost și dramaturg, un dramaturg interesant și valoros, a mai fost și regizor, director și organizator de teatre, și, în ultimă instanță, un animator al teatrului nostru. Totuși, planul principal, caracteristic și definitor al acestei personalități îl constituie cel actoricesc. Matei Millo a fost mai întîi de toate un mare actor, creatorul care a statornicit în arta teatrală românească stilul realist de interpretare. Ceea ce se străduiseră să facă înaintașii și contemporanii lui, ceea ce înmugurise în creația lui Costache Caragiale a înflorit din plin și a dat rod prin marele Matei Millo.

Un moment din viața lui Millo, și nu unicul, concludent în ceea ce privește conștiința sa civică este cel legat de prezentarea celebrului monolog pamflet *Haine vechi sau Zdrențele politice:*

Haine vechi cinci ani purtate
Cam murdare, cam pătate
La buzunări și la piept
Cu rugină de gheșeft.

Era o acțiune directă împotriva moriștii electorale care făcea ca pe arena vieții politice să vină la intervale aproape regulate cînd liberalii, cînd conservatorii. Erau, de fapt, reprezentanții aceleiași lumi, purtați de aceleași interese de exploatare. Totul era o farsă menită să arunce praf în ochii celor creduli, este drept, din ce în ce mai puțini, mulți gîndind, asemenea lui Millo, despre majoritatea politicienilor vremii:

Le-au păstrat cu strîmbătate
Le-au pătat mereu cinci ani
Înăbușind libertate
Și sleind țara de bani.[1]

Viața și activitatea

Matei Millo, fiul lui Vasile Millo și al Zamfirei Prăjescu, s-a născut în anul 1814, la 24 noiembrie, pe moșia Stolniceni. Mama sa, femeie cultă, în dorința de a da fiului o pregătire serioasă, a adus dascălii chiar la Stolniceni, oferind copilului posibilitatea să-și însușească cunoștințele în chip organizat.

La școala lui Quénim, unde îl găsim prin 1828, Millo i-a avut colegi, printre alții, pe Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu. De aici, din pensionat, s-a înfiripat emoționanta prietenie care a legat doi dintre marii oameni de cultură ai țării noastre: Vasile Alecsandri și Matei Millo. Prietenia a prins viață în anii copilăriei, tinerețea a întărit-o, iar lupta pentru idealul comun, reprezentat de propășirea patriei și a teatrului național, a cimentat-o. Tînărul a reușit ca pînă în 1840, cînd la 18 noiembrie a plecat spre Paris, să posede bogate cunoștințe care îl așezau printre intelectualii cei mai cultivați din Moldova acelei vremi. Millo urmase *Academia Mihăileană* și-o absolvise cu foarte bune rezultate.

Plecarea i-a ridicat multe probleme, deoarece nu dispunea de mijloacele materiale necesare; familia era scăpătată, iar oficialitatea refuza să-l susțină; l-au ajutat prietenii și așa viitorul mare actor a putut pleca. La Paris, după ce a încercat să urmeze cursuri de inginerie, după ce se pare că a urmat cursurile de filozofie ale lui Jules Simon, s-a dedicat teatrului.

Millo a plecat spre Paris la vîrsta de 26 de ani, cu o cultură bazată în primul rînd pe valori specifice, naționale. Acestor valori Parisul le-a adăugat altele, care au îmbogățit personalitatea tînărului, fără însă a deforma tot ceea ce se fundamentase în anii pregătirii din țară. Millo a urmărit cu atenție viața teatrală și a luat contact cu ideile care animau forțele progresiste ale Parisului acelor ani. După această perioadă de deosebită importanță pentru desăvîrșirea pregătirii marelui artist de mai tîrziu, atît sub aspect cultural cît și cetățenesc, Millo s-a întors în țară

în anul 1845, aducînd cu sine ideile înaintate ale Parisului, cunoştinţele cîştigate în domeniul artei teatrale şi, după cît se spune, chiar unele ustensile sau materiale pentru grimă şi peruci.

La Paris avusese prilejul să vadă jucînd mari actori, ca: Frederik Lemaître, Bouffé, Bocage, Rachel, M-elle Mars şi alţii. De la Lemaître a putut învăţa ce valoare au amănuntul semnificativ şi minuţiozitatea în creaţie, la Bouffé a putut admira ştiinţa valorificării nuanţelor. L-au impresionat însă şi punerile în scenă spectaculoase, dacă ne gîndim că în cariera sa a făcut şi el apel la „focuri bengale", la tunete şi trăsnete. Dacă a apărut ca actor pe vreo scenă din Paris nu ştim; cu toate că există unele relatări în acest sens, ele nu pot da totuşi temeiul unei afirmaţii categorice.

Reîntors în ţară, a avut satisfacţia să constate progresul realizat de mişcarea teatrală românească în anii care trecuseră de la plecarea sa spre Paris şi s-a simţit capabil să-şi aducă şi el contribuţia. Dar dacă pentru omul de teatru situaţia găsită în ţară era de natură să-l satisfacă, pentru tînărul Millo situaţia de acasă era mai mult decît grea. Părinţii săi muriseră şi el rămăsese fără nici o posibilitate de întreţinere. Bruma de avere existentă în scăpătata familie boierească Millo fusese acaparată de către un unchi binevoitor.

Pregătit pentru scenă şi îndrăgostit de ea, după o scurtă perioadă de expectativă, s-a dedicat cu totul teatrului, care în Moldova se afla într-un moment crucial. Aici, Costache Caragiale, prin pregătirea primită la *Şcoala Filarmonicii*, prin calităţile sale deosebite ca om de cultură, reuşise să creeze un curent de opinie în sensul interpretării sincere şi apropiate de natural şi al unui cadru corespunzător din punct de vedere social-istoric în spectacol. Dar, după ce aşezase teatrul românesc pe acest făgaş, Costache Caragiale părăsise Iaşul spre sfîrşitul anului 1844, chemat de situaţia grea de la Bucureşti.

Millo, cu o concepţie valoroasă în ceea ce priveşte arta, cu modul său firesc şi convingător de interpretare, cu remarcabila sa cultură şi marele său talent, a dus mai departe ceea ce fusese înfăptuit pînă atunci, a cucerit adeziunea aproape unanimă şi a contribuit la procesul instaurării realismului interpretativ în mişcarea teatrală naţională, mai întîi în Moldova şi apoi în Ţara Românească. Totodată, el a adus în teatru şi o serie de îmbunătăţiri în ceea ce priveşte tehnica montării teatrale şi modul de organizare.

Se ştie că în anul 1846 Millo a fost numit, împreună cu N. Şuţu, la conducerea teatrului din Iaşi; de asemenea sînt cunoscute multiplele domenii în care s-a simţit în mod pozitiv prezenţa tînărului om de teatru. În ceea ce priveşte repertoriul, ne amintim că spectacolul cu piesa *Mulatrul* a reprezentat un protest împotriva celor mai brutale forme de dispreţuire şi de îngenunchere a omului şi s-a ridicat la valoarea unui act de acuzare împotriva asupririi feudale şi discriminării rasiale. Reacţiunea a fost atît de puternică încît s-a hotărît închiderea teatrului.

Stăpînirea a apelat din nou la conducerile companiilor străine, dar Victor Delmary, directorul trupei franceze, care urma să se ocupe şi de

trupa românească, l-a chemat alături de el pe Matei Millo spre a conduce teatrul moldovean. Astfel, Millo şi-a dus mai departe activitatea în slujba teatrului naţional, a început să pună în scenă spectacole, şi, în cele din urmă, apărînd el însuşi pe scenă, în jurul său a început să se facă şcoală.

Urcarea pe scenă a unui fiu de boier, respingerea unei funcţii bănoase ce-i fusese oferită lui Millo de către oficialitate, desconsiderarea perspectivelor pe care i le crea această funcţie şi dedicarea sa carierei actoriceşti au fost considerate o jignire adusă originii sale boiereşti şi celor care-i arătaseră încredere. Neconformismul lui Millo fusese considerat un capriciu al tinereţii, care trebuie să cadă în faţa unei slujbe serioase, cum era aceea care-i fusese oferită. Millo însă a întors spatele oficialităţii şi boierimii, s-a dedicat artei teatrale ca actor şi s-a rupt de lumea căreia îi aparţinea prin naştere. El însuşi spunea că: „Cinul boieresc nu-mi face nici rece nici cald, şi de mă ţin de sfatul rudelor am să rămîn boierul Millo, om comun ca toţi Mileştii. Ca artist însă e altă vorbă, mă vor batjocori ai mei, dar cred că am să mor un cineva".[2]

Millo a rupt cu cinul boieresc şi a pornit lupta pentru afirmarea noblеţii omeneşti, a nobleţii care stă în suflet, aşa cum îi plăcea să spună, şi care se concretizează prin acţiunile omului, nu prin actul său de naştere. Lui Millo nu i-a plăcut niciodată să vorbească despre originea sa boierească, despre strămoşii săi, aşa cum se întîmpla atunci, cînd nu numai cei care aveau strămoşi „iluştri" vorbeau despre ei, ci cînd şi foarte mulţi burghezi nemulţumiţi de antecesorii lor umili căutau să-şi confecţioneze strămoşi *ad-hoc*. Actul urcării lui Millo pe scenă poate fi socotit ca un act al declarării războiului pe care îl va duce întreaga sa viaţă împotriva atitudinilor retrograde, a viciilor şi ridicolelor de orice fel. El a demascat şi ridiculizat, prin piesele jucate şi rolurile interpretate, vicii şi oameni ai lumii de care s-a rupt, adică ai boierimii, dar şi ai lumii de care a găsit prea puţine motive să se apropie, adică ai burgheziei demagogice şi meschine.

Din 1852, Millo s-a stabilit în capitala Ţării Româneşti, unde l-a atras desigur posibilitatea de a juca pe scena noului teatru, în care existau condiţii tehnice şi materiale mai bune decît cele din Moldova, de a apărea în faţa unei săli care cuprindea aproape o mie de spectatori, dar şi mînat de conştiinţa necesităţii întăririi legăturilor sufleteşti şi culturale, de natură să pregătească Unirea politică a ţărilor surori. La conducerea trupei româneşti din Bucureşti, lui Costache Caragiale i-a urmat Matei Millo, care, deşi era convins de servituţile şi avatarurile implicate de această poziţie, din pasiunea pentru teatru, şi-a asumat totuşi răspunderea.

În cel de-al treilea sfert al secolului trecut, cu mici perioade de întrerupere, Matei Millo a fost la conducerea teatrului din Bucureşti. Este epoca deplinei maturităţi creatoare a actorului, al cărui joc era admirat şi savurat de un public entuziast şi care constituia pentru tinerii din teatru o adevărată şcoală. Totodată, din anul 1864 este profesor la *Clasa de mimică şi declamaţie* a *Conservatorului de muzică şi declamaţie* din Bucureşti. Calităţile deosebite şi locul său în mişcarea teatrală naţională îi erau recunoscute chiar de oficialitatea care încă din 1853 considera că

Millo trebuie să se ocupe de distribuţii, repetiţii, punere în scenă, adică să fie director de scenă.[3]

În anul 1870, Millo a efectuat în Transilvania un turneu care s-a bucurat de extraordinar succes. Înainte de 1870, provincia de peste Carpaţi mai fusese vizitată de trupa actriţei Fani Tardiny, apoi de o formaţie condusă de Mihail Pascaly, turnee care reprezentau acţiuni culturale importante în procesul de afirmare naţională a românilor.

În mai 1870, Millo a trecut munţii şi la Braşov a dat primele spectacole cu piese dintr-un repertoriu format din lucrări româneşti. Braşovul, Sibiul, Clujul, Orăştia, Aradul, Oraviţa şi Lugojul au urmărit reprezentaţiile trupei lui Millo, formată din actorii: Mincu, Alexandrescu, Nicolau, Moţăţeanu şi actriţele Maria Constantinescu, Nicolau, Senti etc. Pretutindeni au fost primiţi triumfal şi turneul a devenit o adevărată sărbătoare culturală naţională, determinată de valoarea repertoriului, de jocul lui Millo, al lui Mincu, al Mariei Constantinescu şi în general de dorinţa fierbinte a transilvănenilor să asculte şi să urmărească spectacole în limba română. Dar nu numai românii, ci şi reprezentanţii minorităţilor naţionale din Transilvania au participat la aceste evenimente culturale.

Publicul obişnuit şi oamenii de specialiate erau în unanimitate de acord că se află în faţa unui actor excepţional.

Mulţi au fost cuceriţi de sinceritatea şi firescul interpretării marelui actor. Un ziar din Cluj arăta că în semn de preţuire şi simpatie i s-a acordat gratuit sala pentru a-şi prezenta spectacolele. La Sibiu, deşi era în timpul muncilor de vară, ţăranii au venit de la mari depărtări să audă pe scenă limba românească. La Arad, ca şi la Orăştie, se spune că străzile din jurul teatrului erau înţesate de lumea sosită din întreaga regiune. S-a vorbit şi s-a scris mult despre triumfalul turneu al lui Millo şi se poate face legătură între efectul acestor spectacole şi avîntul pe care l-a cunoscut în anii următori mişcarea teatrală diletantă românească în Transilvania.

Reîntors la Bucureşti, Millo joacă în sala Bossel, găseşte chiar timp să scrie şi în anul 1872 prezintă publicului ascuţita satiră *Apele de la Văcăreşti*. Comedia marelui actor era îndreptată împotriva înrobirii ţării capitalului străin, şi împotriva imoralităţii claselor dominante. Mai mult decît atît, Millo îl viza pe Carol de Hohenzollern, sub a cărui oblăduire era vîndută ţara.

Sînt ani în care Millo, prin turnee, prin spectacole în beneficiu şi alte acţiuni, luptă din greu pentru a-şi asigura minimul material necesar traiului său şi a da — pe cît era posibil — siguranţă materială trupei pe care a conducea. Sînt ani în care Millo a participat la lupta pentru unificarea mişcării teatrale româneşti şi a înfiinţat, în 1874, împreună cu Ştefan Vellescu, Costache Dimitriade şi o serie de alţi actori *Societatea dramatică română*. Se ştie că încercarea a eşuat şi că problema s-a rezolvat abia o dată cu înfiinţarea *Societăţii dramatice* din 1877.

Scanned with OKEN Scanner

În 1877, Ion Ghica, directorul general al teatrelor, şi comitetul compus la început din G. Sion, V. A. Urechia, C. I. Stăncescu, Petre Grădişteanu şi alţii, l-au chemat pe Millo în fruntea societarilor *Teatrului Naţional.* În acelaşi an, ca dovadă a preţuirii, ieşenii l-au propus pentru comitetul teatral din Moldova. Un anumit nonconformism, o imposibilitate care trebuie înţeleasă, de a se adapta condiţiilor pe care le cerea sau le impunea, ca un organism nou creat, *Societatea dramatică,* l-au făcut să se îndepărteze o vreme de *Teatrul Naţional.*

O dată cu trecerea anilor, Millo va apărea doar din cînd în cînd pe scena *Teatrului Naţional* şi atunci în spectacole în „beneficiu", care, bineînţeles, nu treceau neobservate. Reapariţia sa în *Chiriţa în Iaşi* este salutată de criticul Ionescu-Gion cu cuvintele: „Spune-vom că rolul Chiriţei e jucat de Millo, de artistul prin excelenţă, de singurul care după 50 de ani de viaţă artistică, apare şi azi, nu de puţine ori, astfel cum ni spune că se arăta în tinereţe şi în maturitatea irezistibilului său talent. Azi chiar cînd dicţiunea, silinţele plămînilor şi slăbiciunea nervilor contribuiesc toate a obosi pe minunatul artist şi totuşi are momente cînd prin vivacitatea şi naturalul jocului face ca aplauzele să izbucnească tot atît de zgomotoase ca şi hohotele de rîs care le preced".[4]

În stagiunea 1894—1895, Matei Millo a apărut pentru ultima dată pe scena *Teatrului Naţional* din Bucureşti, într-un spectacol compus din cîteva mari succese ale sale: *Chiriţa în Iaşi, Paraponisitul* şi *Barbu Lăutarul.* A fost un adevărat spectacol de adio în care actorii şi spectatorii au trăit clipe profund emoţionante. În ultima piesă a serii, în cînticelul *Barbu Lăutarul,* Millo a transmis, o dată cu durerea lăutarului, care se duce „ca un cîntec bătrînesc", durerea încercată de el însuşi la părăsirea scenei pe care atîta vreme îşi trăise viaţa şi dăduse neuitate creaţii. Despre spectacol scrie Constantin Nottara: „Cînd a cîntat pe Barbu, glasul i se stinse, mîna-i căzu dimpreună cu cobza, rămase nemişcat o clipă, parcă într-adevăr îl cuprinsese un presentiment funest. De atunci n-a mai apărut pe scena noastră".[5]

Nu a mai apărut pe scena bucureşteană căci pe Millo l-a chemat Iaşul copilăriei şi tinereţii sale, oraşul care-i cunoscuse primele creaţii, care îi aplaudase talentul şi îl consacrase. După ultimul spectacol, jucat în toamna anului 1895 pe scena teatrului din Iaşi, elevii conservatorului i-au oferit flori, i-au mulţumit şi au omagiat creaţia şi personalitatea sa. Astfel tinereţea aducea omagiu celui care, mult înaintat în vîrstă, era încă destul de viguros spre a putea juca în travesti un rol ca al Chiriţei. Emoţionat şi el pînă la lacrimi, Millo le-a spus acestor tineri: „Un sfat vă rog să primiţi de la bătrînul actor. Munciţi, studiaţi, trăiţi ca fraţii şi fiţi siguri că veţi triumfa, căci, orice s-ar zice teatrul a avut şi va avea întotdeauna o mare influenţă asupra moravurilor noastre. Vă mulţumesc fraţii mei de onoarea ce-mi faceţi, cînd cobor treptele scenei . . ."[6]

Scanned with OKEN Scanner

„Munciți, studiați" erau ultimele cuvinte pe care marele actor le lăsa tineretului, era concluzia unei vieți dăruite artei. Adresîndu-se sălii, Millo a spus: „Teatrul este o școală a purificării moravurilor, a biciuirii relelor. Puneți dar mînă de la mînă, nu părăsiți teatrul și căutați a încuraja pe artiști. Susțineți teatrul și mai cu seamă nu lipsiți de aici cînd se reprezintă piese naționale, piese pentru susținerea cărora am luptat totdeauna, căci ele sînt oglinda vie a vieții poporului român. Trăiască Teatrul Național".[7]

Ultimele cuvinte pe care o scenă românească le-a auzit de la Millo au fost: „Trăiască Teatrul Național", teatrul căruia îi dăduse întreaga sa viață, robustețea tinereții, forța maturității, seriozitatea și înțelepciunea anilor de bătrînețe.

Scurt timp după spectacolul care a avut loc la Iași s-a întors la București, și, la 9 septembrie 1896, într-o cameră a unei case modeste, din apropierea *Teatrului Național*, a închis ochii cel mai mare actor pe care-l avusese teatrul românesc. Strada din apropierea locului unde a fost *Teatrul Național* poartă azi numele marelui actor Matei Millo.

Millo a fost un om cu o excepțională pasiune pentru arta actoricească, însușire care i-a dat puterea să biruie slăbiciunile omenești, boala, durerea, foamea sau frigul. Multe opere au fost scrise și multe creații pregătite de Millo în vagoane neîncălzite, în poștalioane sau hoteluri improprii. De nenumărate ori a jucat în condiții cu totul necorespunzătoare, a apărut pe scenă stăpînit de boală, numai de dragul publicului căruia îi arăta toată prețuirea. I. L. Caragiale povestește: „Marele Millo — e de mult de atunci — dădea un beneficiu în Teatrul Național cu un spectacol variat. Ziua nu putuse face repetiție generală. Era foarte bolnav. Seara... l-au adus în trăsură închisă. L-am văzut înainte de ridicarea cortinei. Era pierdut, zdrobit de friguri, sudori aici reci, aici fierbinți îi acopereau chipul, ochii rătăciți, tremura ca varga ținîndu-se de o culisă pe care o clătina mărunțel. Am crezut că n-are să poată ieși în fața publicului, sau dacă l-or vîrî cu de-a sila la replici, are să cadă pe scenă ca o cîrpă. M-am dus în cușcă, eu eram sufleur. Cortina s-a ridicat... L-am văzut. Omul acela care cu cîteva minute înainte îl lăsasem într-o stare atît de nenorocită, neputîndu-se ține pe picioare, a intrat ca o sfîrlează în scenă... Millo s-a întrecut pe el însuși. Cînd a ieșit din scenă, se înțelege au trebuit să-l ia pe brațe și să-l ducă în cabină".[8] Din păcate, în asemenea condiții, uneori era nevoit să improvizeze, ceea ce îi nemulțumea pe colegi și nu scăpa publicului.

Acesta a fost actorul Millo, omul care a luptat împotriva slăbiciunilor și limitelor omenești, reușind să le biruie și să rămînă în amintire ca un simbol al dragostei de teatru și al puterii de muncă, ca una dintre personalitățile de frunte ale culturii românești. Testamentul lui, exemplul

Scanned with OKEN Scanner

vieţii sale, arăta că fără seriozitate şi consecvenţă, fără dăruire arta teatrală nu se poate concepe, că spre a face teatru trebuie să ai talent, putere de muncă şi, cum spunea el însuşi, patimă.

Dramaturgul Millo

La vîstă de 20 de ani, Millo a scris sceneta *Serbarea ostăşească,* iar un an mai tîrziu *Postelnicul Sandu Curcă* şi *Un poet romantic.*

Dacă *Serbarea ostăşească* este o încercare prea puţin semnificativă pentru a defini talentul şi calea pe care va merge dramaturgul, celelalte două sînt mai grăitoare, lăsînd să se întrevadă şi drumul pe care scriitorul începător va evolua. *Un poet romantic* are valori critice evidente; de asemenea, se pare că le avea şi *Postelnicul Sandu Curcă.* Lucrările de început îl arată pe scriitor înclinat să se inspire din realitatea imediată şi să o abordeze cu spirit critic. Millo a mers mai departe pe această cale chiar cu *Baba Hîrca* şi cu celelalte lucrări create în anii de maturitate.

Printre lucrările sale, un loc aparte îl ocupă *Jianul căpitan de haiduci,* scrisă în colaborare cu I. Anestin. Tratînd şi prezentînd figura eroului lor prin prisma poporului asupra haiducilor în general, autorii au realizat o lucrare cu remarcabile valori, mult apreciată de către publicul spectator. Piesa a ajuns la asemenea popularitate încît în unele regiuni ale Moldovei se confunda cu producţia folclorică.

Millo a mai încercat să creeze şi alte drame, dar în special s-a afirmat în domeniul comediei satirice, unde a scris cuplete, monoloage, librete pentru operetă şi comedii de mai mari dimensiuni. Printre ele, ca act împotriva regimului din acele vremuri, a politicii de înstrăinare a bunurilor ţării, Millo a scris *Chiriţa la expoziţia de la Viena,* poveste umoristică cu cîntece, de incontestabilă valoare satirică. Aici el atacă corupţia şi dispreţul pentru valorile naţionale şi în acelaşi timp regimul abuziv prin care autorităţile burgheziei şi moşierimii căutau să înăbuşe revolta firească. Un citat în această privinţă este grăitor:

De cînd calea strămoşească
Pe încetul părăsiră,
De cînd moda cea nemţească
Deodat ne copleşiră,
De cînd şleahta ciocoiască
Pe gheşefturi se nemţiră,
Am ajuns ca cîinii pradă,
Treaba-i gravă, nu-i de şagă
Dacă nu porţi la gît zgardă
La cutie tronc te bagă.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre comedii, cea mai interesantă se arată a fi *Apele de la Văcărești**, vodevil în trei acte, jucat în 1872. În piesă Millo surprinde și ia atitudine împotriva imoralității ce caracteriza *high-life*-ul vremii, dar nu aici stă în primul rînd meritul lucrării, ci în faptul că prin *Apele de la Văcărești* Millo țintea obiective mult mai înalte, viza aspecte grave din viața politică și economică a țării. El critică aici politicianismul, arivismul, goana sălbatică după averi:

Mulți dibaci strigau în lume
Că au leacuri de-or ce morb,
Pînă ieri în a lor nume
Se-ncredea poporul orb.
Dar cum prinse-un os în gură
Îi văzui cum schimb și mint,
Căci și ei alt scop n-avură,
Decît mult argint, argint...

Un personaj spune: „Uite asta-i istoria, toate la noi se reduc la bani... bani și iar bani, și numai bani... Artă, știință... pînă și-n amor banul își vîră coada...“

Aservirea economică a țării, rezultat al acțiunilor vîrfurilor burgheziei și moșierimii, în cap cu domnitorul, este atacată de dramaturg:

Vezi ce mai de lighioane din a lumii patru părți
La noi vin la milioane să mînînce-anuități.
Lupi flămînzi, dar plini de fală,
Cu porunci din alte părți,
La concesii dau năvală
Să mănînce-anuități.

Nici Carol nu este iertat, atacul fiind cît se poate de evident:

Srîng parale mult,
Fac capital rund,
Și pe ici încolo
Frumușel o tund.
Și cînd a scăpat de-a lor calicie,
Fac peste hotar mare fudulie.
Înjură românii, joacă rol de graf,
C-au fost proști să lase țara lor de jaf.

Dacă această piesă ar fi avut și o construcție corespunzătoare, dacă nu s-ar fi amestecat prea multe cuplete și monoloage care îngreunează desfășurarea acțiunii și răpesc tensiunea specific dramatică, eficacitatea ei ar fi fost mult mai mare și ar fi așezat-o printre realizările de preț ale dramaturgiei noastre. Așa cum este scrisă, piesa are caracter de revistă și se vede că e adresată unor anumiți actori, care, interpretînd-o, au și făcut-o să aibă succes în premieră. La reluare însă, spectacolul, inter-

* *Apele de la Văcărești*, Comedie-Vodevil în trei acte, Tip. Lucrătorii asociați, București.

Scanned with OKEN Scanner

pretat de alți actori decît cei pentru care fuseseră concepute rolurile, nu s-a mai bucurat de aceeași primire.

Totuși, și în calitate de dramaturg, Millo a avut o contribuție importantă în domeniul teatrului. Conținutul demascator al celor mai multe lucrări, limba și dialogurile pieselor sale, stăpînirea efectelor teatrale susțin cele afirmate mai înainte.

Modul de interpretare și principalele creații ale actorului Millo

Matei Millo a fost actorul care a adus o deosebit de importantă contribuție la statornicirea stilului de interpretare realist în teatrul românesc, actorul și animatorul căruia arta teatrală națională îi datorează nemăsurat de mult. Millo a contribuit prin întreaga lui operă și activitate la progresul teatrului nostru; el a determinat salturi calitative care nu au scăpat contemporanilor. Este elocvent citatul dintr-o gazetă a timpului care sublinia că, o dată cu apariția și activitatea lui Millo, s-a produs o adevărată reformă în teatrul din Iași. „Mulțumită domnului Millo ce prin nimerita alegere a pieselor, a jocului său și a ostenelei ce și-a dat de a forma trupa românească, — scria Teodor Codrescu — Teatrul Național poate rivaliza cu cel străin în mai multe priviri, încît mulți lasă multe petreceri ruinătoare spre a asista la reprezentările românești, treji fiind de mulțumirea ce află într-însul".[9]

Cele arătate mai înainte nu sînt singurele mărturii privind efectele pe care jocul și prezența lui Millo le-au avut asupra mișcării teatrale și a spectatorilor. Ce a însemnat Millo pentru teatrul nostru apare cu și mai multă claritate dacă ne întoarcem în timp și ne apropiem de perioada 1840—1845. Millo a fost cel chemat ca, prin talentul și persuasiunea sa, prin cunoștințele vaste deținute în domeniul teatrului și superioritatea sa intelectuală, să dezvolte și să generalizeze ceea ce se întîlnea mai mult sporadic, adică valorile interpretative realiste.

Millo a adus în teatru trăirea intensă și adîncă, vorbirea firească, gesturile pline de naturalețe și, în general, un joc corespunzător adevărului vieții. Simplitatea caracteristică jocului său era rezultanta unei trăiri autentice, manifestată în limite artistice și condusă cu justețe de o inteligență sclipitoare. D. C. Ollănescu-Ascanio nota în legătură cu aportul lui Millo la propășirea realismului scenic că „gesturile extravagante, pozele mîndre cavalerești și pasiunile cadențate se eclipsară în curînd. Millo reușise să provoace interesul și admirația tuturor pentru un gen nou, plăcut, natural și înțeles de toți".[10]

Valoarea excepțională a jocului lui Millo consta în vorbirea naturală, în simțire și patos, în extraordinară comunicativitate și umor neforțat, în puterea de a face publicul să treacă de la rîs la lacrimi, în modul exemplar în care știa să-și asculte partenerii, să joace pauzele dintre replici. Acestea reprezentau rezultatul talentului excepțional, al unei per-

sonalităţi puternice care nu s-a mulţumit să fie doar purtătoarea unor calităţi naturale deosebite, ci le-a cultivat cu grijă şi responsabilitate. Chiar de la începutul activităţii sale, în legătură cu *Baba Hîrca*, spre exemplu, se sublinia „naturaleţea caracterului" interpretat de Millo şi „magica prefacere din un alt personaj"[11]. De asemenea, este remarcată prezenţa sa regizorală pozitivă în spectacolul realizat „cu cea mai mare îngrijire ca să corespundă cu subiectul piesei".[12]

Regia constituie un alt plan al activităţii sale creatoare, rezultat firesc al calităţilor deosebite şi al superiorităţii sale intelectuale, care-l puneau în fruntea actorilor. Este un plan care s-a îmbinat cu cel actoricesc, marile succese înscrise în teatrul românesc privind de multe ori în egală măsură actorul şi regizorul Millo. „Millo — scrie T. Burada — aduse o reformă simţitoare în ceea ce priveşte reprezentarea pieselor precum şi în modul de declamaţie a actorilor... De la Millo apoi rămase ca tradiţie în teatrul ieşean vorbirea naturală şi gesturile cumpănite"[13]. D. C. Ollănescu precizează că „Millo s-a arătat pentru teatru românesc reformator... a muncit mult... pentru a-i dezvăţa pe artişti de gîlgîirea pretins romantică a textului, de gesturile exagerate, de ţipetele patetice".

Se vorbea despre valoarea pilduitoare a jocului lui Matei Millo şi aceasta reprezenta o realitate. „Mă uitam ieri la domnul Millo, cînd vorbea, cînd tăcea — scria un cotemporan, martor al creaţiilor sale..., jocul lui e aşa de natural, de simplu, de perfect, nimic nu este lăsat la întîmplare, totul este preparat şi armonizat, astfel încît iluziunea este completă."[14] Au rămas mărturii concludente despre „talentul de caracterizare, bogăţia mimicei, uşurinţa mişcărilor, vorbirea atît de naturală şi atît de spirituală încît părea o improvizaţie momentană".[15]

Millo era atît de autentic în interpretare încît nu lăsa nici o clipă impresia că ea este rodul unei munci îndelungate, cum era de multe ori în realitate. Autenticitatea era rezultatul unei munci asidue pe care o depunea chiar în cele mai grele condiţii, nelăsînd pe seama momentului creator din faţa publicului decît emoţia, firească la oricare artist chiar dacă are rolul pregătit pînă în detalii. Fără îndoială că uneori a fost nevoie să treacă peste obişnuita modalitate de creaţie şi să apară cu roluri mai puţin pregătite, dar şi în aceste cazuri realizările lui Millo nu distonau, deoarece îşi spuneau cuvîntul cultura şi excepţionala sa măiestrie actoricească.

Se vorbea mult despre extraordinara diversitate a jocului lui Millo, rezultat al aceleiaşi autenticităţi, al calităţilor arătate. În ziarul *Zimbrul*, din Iaşi, se scria încă din 1851: „El este o amfibie, o fiinţă ce-şi poate schimba momentan fiinţa, ce-şi preface trupul, vorba, glas şi manieră".[16] Tipurile nu semănau niciodată între ele, Millo ştiind să găsească specificul fiecărui personaj şi să pună în valoare nuanţa revelatoare. Îi juca în acelaşi spectacol pe *Sandu Napoilă ultraretrogradul* şi pe *Clevetici ultrademagogul*. „Noi copiii — scrie G. Panu — făceam mare haz la teatru de verva inepuizabilă a lui Millo. Cîteodată juca în aceeaşi seară două cîntece de natură deosebită. Începea cu Napoilă în care apărea ca un boier mărginit cu işlic în cap, cu anteriu pînă jos şi încins cu paftale

mari... Cortina cădea... Cinci minute după aceea se ridica din nou şi vedeam pe un tînăr îmbrăcat în haine moderne, cu părul lung, cu faţa aprinsă, gesticulînd şi perorînd, era tot Millo însă de astă dată în Clevetici demagogul". Era divers ca însăşi viaţa; concepţiile sale asupra creaţiei artistice, cultura pe care o stăpînea şi meşteşugul interpretativ l-au făcut să nu cadă niciodată în şabloane, cu toate că a jucat extrem de mult.

Nottara sesizează şi exprimă cu judiciozitate modalitatea artistică realistă de creaţie a lui Millo. „Dînsul — scrie Nottara — a avut totdeauna în vedere interpretarea naturii în executarea rolurilor şi a căutat să imite numai ficţiunea patimii, dezbrăcată de adevărurile ultra realiste care jignesc frumosul în artă... De aceea măiestria lui a fost unică şi personală"[17]. Şi oricînd ne-am opri pe parcursul activităţii creatoare a lui Millo vom găsi aprecieri entuziaste în legătură cu marele artist. Fie că este vorba de notaţiile făcute de cronicari la începutul activităţii sale sau în anii deplinei maturităţi, de oameni mai puţin cunoscuţi sau de figuri de prim plan, ca C. A. Rosetti, preţuirea este aceeaşi. Aprecierile lui Rosetti privesc calităţile unice ale decanului scenei româneşti. „Domnul Millo — scrie el cu competenţa cunoscută — apoi are încă un talent mare şi care este foarte rar în toate ţările, dar care numai la noi nu este încă preţuit. Acest talent, foarte mare pentru actor, este că ştie a subînsemna cuvintele cu arta cea mai perfectă; nu este mai nici un cuvînt ce poate avea o valoare pe care să nu ştie să-l facă a luci în toată splendoarea sa, prin pronunţie, prin mlădierea versului, printr-un gest şi mai cu seamă prin ochii săi atît de elocvenţi".[18]

Aprecieri asemănătoare a cunoscut jocul lui Millo şi spre sfîrşitul activităţii sale, cînd nu puţine sînt glasurile unor cronicari de valoare care se întrebau cine va fi în stare să ia locul marelui actor sau îi urau tinerei generaţii actori care să se apropie de valoarea ilustrului înaintaş. În legătură cu una din cele mai strălucite creaţii, cu rolul Chiriţei, Ionescu-Gion îi înalţă un ditiramb care nu sună totuşi ditirambic, datorită valorii lui Millo. „Ce trebuie să fi fost acum 30 de ani cînd Millo, argint viu pe scîndurile scenei, juca pe Chiriţa. Desigur, un fel de epice rîsuri pentru spectatori. Uitaţi-vă astăzi la el alunecînd pe zăpada actului întîi, sau prin mobilitatea extraordinară a măştii scenice exprimînd mai bine decît prin dicţiune simţămintele şi năzuinţele ce animă pe coana Chiriţa şi vă veţi închipui colosalul, incomparabilul talent al artistului Millo... Millo e mare; Millo va fi înlocuit dar nu egalat. Asemenea artişti ori în ce ţară nu apar des..."[19]

În încercarea de a defini specificul artei interpretative a marelui actor ajută mult consideraţiile unuia dintre comentatorii care l-au cunoscut şi au sesizat cu justeţe resortul acestor excepţionale realizări. Nicolae Petraşcu scrie despre Millo că „a fost un artist intelectual, spre deosebire de actorii imitatori instinctivi, jucînd admirabil pe un avar, pe un retrograd, pe un revoluţionar, pe o cucoană pretenţioasă şi rămînînd verosimil, măsurat, calităţi pentru care se cere o inteligenţă superioară. Căci între rol şi artistul care îl creează este o legătură intimă, fiecare cuvînt, fiecare

mişcare, fiecare gest răspund ca nişte resorturi unor anume stări sufleteşti pe care actorul trebuie să le facă sensibile, să le ţină în corelaţie... Foarte marea superioritate a lui Millo stă tocmai în îndeplinirea acestor condiţii".

Millo a jucat în primul rînd roluri de comedie, nu însă pentru că n-ar fi avut calităţi pentru dramă, ci pentru că socotea comedia genul cu cea mai mare eficacitate asupra publicului acelei epoci. Din mărturiile privind posibilităţile sale în domeniul dramei, reţinem pe cea a Aristizzei Romanescu, foarte concludentă şi sugestivă. Referindu-se la drama *Bunul odinioară* de H. Murger, actriţa scrie: „Jucam cu el, Manolescu şi eu, şi jocul lui atît ne fermeca uneori încît întîrziam replicile. În povestirea luării drapelului, el mic şi gros, devenea înalt, mare, erou, uriaş, atîtea calităţi dramatice avea".[21]

Interesul lui Millo a mers către comedie şi cu deosebire spre cea originală, care, chiar dacă era numeric redusă, a constituit calea principală de afirmare a marelui actor. A jucat în comediile lui Alecsandri, care mărturiseşte că Millo îi întregea viziunea asupra rolurilor, lumina părţi ascunse ale personajelor, punea în valoare aspecte necunoscute chiar autorului. Rolurile din *Nunta ţărănească*, *Scara mîţei*, *Millo director*, din seria cînticelelor, a Chiriţelor etc., *Muza de la Burdujeni* a lui Costache Negruzzi, rolurile din propriile sale piese, Ciubăr din *Despot-vodă* al lui Vasile Alecsandri şi încă multe altele ar putea fi aduse ca exemplu al preţuirii arătate de Millo dramaturgiei originale. Cu gîndul la el s-au scris roluri, cu el s-a colaborat la crearea unor piese, el le-a valorificat cu strălucire, conştient de rosturile educative ale pieselor româneşti şi în primul rînd ale comediei făcute să biciuiască relele şi să însănătoşească. Millo a jucat în repertoriul molieresc: *Georges Dandin*, *Burghezul gentilom*, *Căsătoria silită*, *Amfitrion*, în *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais şi în alte piese clasice.

Jucînd nenumărate roluri pe stagiune, în îndelungata sa activitate creatoare, actorul a ajuns să însumeze un număr impresionant de personaje. Ele i-au adus preţuirea unanimă a publicului larg care, de la începutul şi pînă la sfîrşitul activităţii sale, i-a arătat o nedezminţită preţuire şi dragoste. Se ştie că la Bucureşti Millo „a desfundat mahalalele", aducînd un public nou, care, chiar dacă venea pentru prima dată la teatru, era definitiv cîştigat prin jocul său excepţional. Se ştie că a fost sărbătorit cu entuziasm în Transilvania, că era aşteptat cu drag în oricare oraş al ţării şi primit totdeauna cu căldură. Criticii l-au socotit artist de geniu, colegii i-au fost în majoritate admiratori sau elevi şi chiar cei cu care, din diverse pricini, nu s-a înţeles au recunoscut, asemenea lui Costache Caragiale, talentul său unic.

Mulţi l-au preţuit sincer, dar reprezentanţii oficialităţii n-au avut grijă de condiţiile materiale de viaţă ale acestui mare actor. De aceea, Millo a fost nevoit să se lupte cu creditorii şi această luptă a devenit proverbială. Departe de a amuza, ea trebuie să acuze lumea în care adevăratele valori artistice erau desconsiderate, în care parte de beneficii aveau

Scanned with OKEN Scanner

oamenii regimului, în care actori de valoarea lui Millo sau Costache Caragiale erau nevoiți să ducă o viață de privațiuni și hărțuieli, pe care doar pasiunea lor extraordinară, născută din conștiința rosturilor teatrului, au putut-o face să rămînă o viață de creație, de realizări.

Școala lui Millo

Scutit prin îndelungata sa experiență de fireștile căutări ale începutului, Millo se arată prin prelegerile redactate în legătură cu activitatea profesorală la *Conservatorul de muzică și declamație* serios preocupat de problemele teoretice și de pedagogie ale artei actoricești.

Înainte de a figura ca profesor al conservatorului din București, Matei Millo fusese învățător al propriilor săi colegi. Superior prin cultură, detașîndu-se prin multilaterala sa personalitate artistică, impunîndu-se prin forța emoțională a interpretării sale, așezat de valoarea lui în fruntea mișcării teatrale a vremii, Millo a pășit în teatru simultan ca actor și îndrumător. În *Zimbrul* din 14 mai 1851, se poate citi una dintre primele mărturii în acest sens: „Noi ne sîntem datori a-i mulțumi pentru neobosita d-sale siguranță în a compune, a traduce și alege piese potrivite cu scena, întru punerea lor în lucrare și pentru formarea trupei naționale".

El a adus la conservator experiența sa de mare actor și pedagog prin vocație, de artist care dispunea de capacitatea de a-și comunica opiniile, de a generaliza problemele întîlnite și rezolvate în bogata sa activitate creatoare. Personalitatea sa pedagogică, larg cuprinzătoare, a influențat aproape întreaga noastră mișcare teatrală și, chiar dacă nu i-au fost elevi în bancă la conservator, Grigore Manolescu, Ștefan Iulian, Mihai Mateescu, Nicolae Hagiescu, Daniil Dragulici etc. rămîn elevi și ai marelui Millo. Premisele activități didactice pozitive au pornit de la faptul că profesorul Millo era un mare artist, adept al interpretării veridice, creator care credea în necesitatea pregătirii actorilor. Socotind că studiul este util cu deosebire celor foarte înzestrați, profesorul a putut convinge oricînd prin exemplul personal, fiind el însuși un actor neobișnuit de înzestrat, care a ajuns la excepțional prin cultură bogată și studiu neîntrerupt.

Millo a adus o contribuție de cea mai mare importanță la constituirea școlii naționale de interpretare; el a statornicit pe scenele românești realismul, constituit mai întîi de toate pe baza textelor dramaturgiei originale, manifestîndu-se în ritmuri specifice poporului nostru, cu mii de rezonanțe în ființa lui intimă. Cum se face totuși că specificul național a început să trăiască pe scena noastră printr-un om cu școală făcută — într-un fel sau altul — în străinătate? Răspunsul stă în faptul că Millo a plecat peste hotare cu o personalitate ale cărei contururi nu s-au definit acolo, că străinătatea i-a dat lui Millo un plus de informare, dar că personalitatea i-au dat-o legăturile adînci cu țara, cunoașterea frămîntărilor tre-

cute şi din acea vreme ale poporului nostru. Maturizarea artistică şi cetăţenească a talentului său şi în acelaşi timp dirijarea lui atentă de către omul de cultură Millo a fost îndelungată, cuprinzînd un deceniu şi jumătate, de-a lungul căruia au acţionat în chip determinant legăturile cu folclorul şi dorinţa de cunoaştere, care au format mintea şi sufletul omului.

Că Millo nu poate fi înţeles ca simplu rezultat al şcolii teatrale din Franţa (ca elev sau învăţăcel, din bancă sau din stal) o arată şi faptul că el n-a adus de acolo acel lustru supărător pe care în mod obişnuit îl dă o şcoală străină unui om nepregătit. Millo a cernut tot ce a primit acolo şi n-a păşit ca profesionist pe scenă decît în clipa cînd a socotit că este cu adevărat pe pregătit. De aceea a fost atît de înţeles, şi jocul său a contribuit hotărîtor la statornicirea realismului în teatrul românesc şi la definirea specificului naţional al artei interpretative.

Dacă facem o paralelă între *Şcoala Filarmonicii* şi cea a lui Millo, reluînd afirmaţia anterioară că la *Filarmonica* s-a cultivat un mod de interpretare nelipsit în esenţă de veridicitate, dar trăind mai mult pe dimensiunile epocii, la şcoala lui Millo s-a cultivat realismul crescînd din natura intimă a poporului nostru. Şcoala de la *Filarmonica* a fost rezultatul unei epoci de frămîntări şi elanuri pe care nu le-am cunoscut numai noi, ci popoarele aproape întregii Europe. Ea a însemnat modul în care teatrul românesc, fără să-şi trădeze corespondenţele cu realităţile noastre, s-a integrat unei mişcări mult mai mari. Teatrul *Filarmonicii* a sugerat obiective, a ştiut să încălzească spectatorul pentru împlinirea lor, a vizat corespondenţe, a ţintit rezonanţe general umane şi, prin sublinieri comice sau patetice, prin sinceritate, a reuşit. Şcoală plămădită în Moldova, reprezentată ilustru de Millo, a fost şcoala unui realism interpretativ ce poate fi numit naţional, şcoala care a crescut dîn simţul atît de dezvoltat al ridicolului, propriu românului, dintr-o adîncă filozofie arătînd că ceea ce este cu temei se exprimă simplu şi firesc. Şcoala aceasta a fost mai îndelung plămădită şi în plămadă s-au aflat tradiţiile populare de veacuri, iar la bază dramaturgia naţională.

Filarmonica a avut la vremea ei un rol de excepţională importanţă, prezent şi atunci cînd la confluenţa învăţămintelor şi practicilor purcese de la *Filarmonica* cu cele ale şcolii moldovene a crescut şcoala naţională de interpretare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, prin care şi-a găsit în modul cel mai desăvîrşit expresie stilul specific naţional al teatrului nostru.

În 1864, Matei Millo avea 50 de ani şi era în plină maturitate şi forţă creatoare, în perioada realizărilor artistice memorabile. Modul său de interpretare şi convingerile sale reprezentau momentul cel mai înaintat cunoscut pînă atunci la noi în arta interpretativă realistă. Din fericire, el ne parvine nu numai prin relatările despre jocul lui Millo, ci şi direct, prin prelegerile scrise pentru clasa de declamaţie, o preţioasă sinteză privind persoana şi măiestria actoricească.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul dramatic şi deci viitorul actor trebuie să aibă neapărat unele calităţi determinante, cuprinzînd de fapt chintesenţa însuşirilor actorului: „Vocaţia sau amorul şi pasiunea neînvinsă ce simte un om pentru cutare sau cutare artă, organul sau instrumentul indispensabil cu care sîntem dotaţi de mama noastră comună, natura, cu care ne servim ca să exprimăm noi oamenii diferitele simţiri ce străbat sufletul şi inima noastră. Fizicul, adică mijloacele exterioare ale corpului, care ne ajută ca să reprezentăm cutare sau cutare personaj, cutare sau cutare caracter".[22] Este evidentă precizia exigentă a obiectivelor urmărite la un candidat, ceea ce explică într-o bună măsură faptul că, după atîtea examene de selecţie, n-au fost găsiţi apţi decît foarte puţini. Metoda de selecţionare a lui Millo are meritul că îndreaptă în primul rînd atenţia asupra viitorului actor, asupra pasiunii sale pentru arta teatrală. Aceasta presupune la candidat o preocupare pentru teatru anterioară prezentării sale la examen. Astfel se deschide calea către talentul tînărului, prezent şi verificabil prin facultatea de a simţi just, de a transmite bucurii sau dureri şi către aprecierea teatralităţii fizicului său. Fizicul însă n-a fost niciodată pentru Millo principalul argument al aprecierii; pe primul loc s-au aflat sensibilitatea şi acţiunea gîndirii. După Millo, fizicul constituie „învelişul calităţilor morale care trebuie animate de inteligenţă şi simţire".[23]

Fizicul îl interesa desigur, deoarece el trebuie să ofere cele mai potrivite şi mai complexe posibilităţi de expresie. Millo, în chip firesc, nu respingea perfecţiunea, dar ceea ce urmărea mai întîi era proporţionalitatea, socotind că uriaşul şi piticul sînt la fel de improprii scenei. Pe profesor l-au interesat în mod deosebit între datele fizice ale actorului (elevului) cîteva specifice artei interpretative. Socotea necesar ca figura artistului să exprime inteligenţă şi vioiciune, să aibă o căutătură mîndră şi deschisă. Mobilitatea obrazului şi dicţiunea fără cusur au fost, de asemenea, considerate de Millo drept calităţi foarte utile actorului, dar nedeterminante în stadiul iniţial, fiind perfectibile.

Millo nu s-a lăsat furat de simple apariţii şi aparenţe, ci a urmărit cu atenţie „vocaţia", ceea ce este mai greu de observat şi nu se poate cunoaşte dintr-o simplă privire. „Vocaţia" o considera drept calitate primordială şi o identifica în „dispoziţia, aplecarea sau aptitudinea naturală, cu care un june este dotat ca să poate ajunge a poseda arta"[24], adică ceea ce în mod curent se consideră că este talentul. La rîndul său, talentul nu reprezenta pentru Millo ceva nebulos, ci o seamă de facultăţi, mai greu sau mai uşor sesizabile, către descoperirea cărora se îndrepta cu răbdare, ştiind că lucrul este pe deplin posibil. Primul profesor al Conservatorului din Bucureşti considera că scopul studiului este să îndrume adevăratele vocaţii pe calea care duce către împlinirea talentului. Vocaţia înseamnă doar prima treaptă a talentului; nedezvoltată, ea nu e suficientă, poate fi proprie şi suficientă diletantului, artistului însă nu. Adevărat artist era pentru Millo cel care a ştiut să-şi cultive vocaţia şi a ajuns la talent, care este — după cum spune el — „posedarea artei şi exersarea ei într-un grad superior".

Elevii, cei puţini de la conservator şi mai ales cei mulţi din teatru, au primit de la Millo esenţa artei sale, principiile de natură să dezvolte măiestria şi nu simplul meşteşug, deschizîndu-li-se calea către desăvîrşirea personalităţii lor creatoare. Pedagog prin vocaţie, marele actor n-a încetat să fie profesor nici chiar cînd anii îi apăsau greu asupra umerilor. Este cunoscut cazul, din preajma morţii sale, cînd un grup de elevi i-au solicitat piesa *Jianu*, Millo le-a pus-o la dispoziţie cu condiţia de a le da şi indicaţii în privinţa interpretării. Aceasta este trăsătura caracteristică a activităţii lui Millo, independent de unele alunecări spre oarecare uşurinţă, proprii mai ales perioadei antreprizelor şi determinate de cunoscutele condiţii improprii pentru activitatea creatoare.

Millo şi-a convins elevii de la conservator şi din teatru că criteriul de apreciere a valabilităţii unei creaţii este confruntarea cu adevărul vieţii, arătînd că numai atunci cînd se vor „convinge unde este adevărul şi frumosul" vor şti de ce „declamaţia noastră este bună sau rea, de ce exprimarea unui simţămînt este naturală sau falsă"[25], ştiindu-se că pentru el în arta interpretativă frumosul putea să pornească numai de la natural. Aşadar, educaţia dată de Millo elevilor săi avea drept scop pregătirea complexă, cristalizînd într-o adevărată metodă de creaţie artistică toate elementele cîştigate prin studiu şi experienţă. Concepţia estetică a lui Millo poate fi sintetizată în cîteva cuvinte: adevărul şi frumosul artei teatrale sînt acolo unde se află, exprimată pe căile artistice ale firescului şi naturalului, viaţa adevărată. Realizarea prin natural a adevărului şi frumosului constituie rezultatul unui îndelung proces intim de pregătire a artistului, menit să ducă la crearea posibilităţii acestuia de a extrage esenţialul şi a valorifica în acelaşi timp cu virtuozitate nuanţa revelatoare.

Pionier al teatrului românesc, format în preajma anului revoluţionar 1848, Matei Millo, la fel cu ceilalţi reprezentanţi de frunte ai culturii noastre, considera teatrul tribună de înfierare a viciilor şi implicit şcoală a virtuţii. În acest spirit a căutat să-şi crească elevii şi învăţăceii, ajutîndu-i să înţeleagă finalitatea artei teatrale, în convingerea că au datoria să contribuie prin creaţii de valoare la educarea publicului. Animatorul Millo şi-a îndreptat eforturile şi spre a cizela la tineri valorile artistice şi a le cultiva pe cele omeneşti, mai bine-zis, fiind vorba de artişti, valorile cetăţeneşti. A fost învăţător al elevilor, al multor colegi şi al publicului său. Reamintim ultimele sale cuvinte rostite de pe scenă la Iaşi în toamna anului 1895, cînd Millo s-a adresat elevilor şi actorilor: „Un sfat vă rog să primiţi de la bătrînul actor. Munciţi, studiaţi, trăiţi ca fraţii şi fiţi siguri că veţi triumfa ..."

Din 1866, Millo nu mai este profesor la conservator şi şcoala artistică nu mai are în mod oficial o clasă de declamaţie. Făgaşul lăsat de Millo în cei doi ani cît a funcţionat ca profesor a vieţuit totuşi. Tradiţia marelui Millo a preluat-o profesorul Ştefan Vellescu, care din toamna anului 1866 a predat gratuit cursuri la conservatorul numit oficial de „muzică şi declamaţie", dar căruia-i lipsea, tot oficial, clasa de declamaţie.

Prezenţa „cursului gratuit" al lui Vellescu a avut mare importanţă prin faptul că a asigurat continuitatea învăţămîntului artistic şi a reprezentat

în acelaşi timp o poziţie patriotică cu valabilitate acuzatoare. La dezvoltarea teatrului românesc s-a arătat din nou prezent elanul şi sincera dăruire a celor ce-l îndrăgeau cu adevărat şi care au asigurat în primul rînd progresul scenei naţionale împotriva atitudinii puţin binevoitoare existente în general la oficialităţile culturale. Dar prezenţa lui Ştefan Vellescu are şi aspectul unui exemplu dat profesorului Millo, care a părăsit prea degrabă lupta. Cu toate că sînt de înţeles greutăţile financiare prin care trecea şi obligaţia de a face turnee (de care el încunoştiinţase forurile în drept), probabil că mai multă insistenţă din partea marelui actor ar fi făcut ca învăţămîntul să nu fie lipsit de serviciile lui şi nici clasa de declamaţie desfiinţată.

Lipsa clasei de declamaţie ridică din nou protestele celor interesaţi în dezvoltarea teatrului românesc, iar Ştefan Vellescu acţionează concret prin cursurile neoficiale ţinute la conservator, unanim apreciate şi avînd o mare afluenţă de auditori. Nesusţinută însă de stat, această acţiune a avut caracter de provizorat. A urmat perioada de profesorat a lui Costache Caragiale, şi ea relativ provizorie, şi abia după aceea a fost definitiv reînfiinţată *Clasa de mimică şi declamaţie.*

MIHAIL PASCALY

Figură proeminentă a teatrului românesc, a servit prin activitatea sa culturală tendinţele generoase de afirmare naţională ale unei întregi epoci. A fost cap de şcoală, artist luptător, înzestrat cu excepţionale calităţi, şi animator, creator despre care nu mai puţin celebrul Constantin Nottara scria: „Mihail Pascaly, celebrul artist dramatic, a îndurat cumplite suferinţe şi neajunsuri în cariera lui urmărind cu perseverenţă propăşirea Teatrului Naţional, şi a murit în luna septembrie 1882, în cea mai desăvîrşită sărăcie".[26]

Pascaly, viitor actor, director de scenă şi director de teatru, s-a născut în anul 1830. În legătură cu copilăria sau studiile sale nu se cunosc prea multe; se ştie însă că şi-a însuşit primele cunoştinţe teatrale de la Costache Caragiale, al cărui continuator a fost atît prin stilul înfocat al interpretării, prin repertoriu, cît şi prin convingerile asupra nobilei misiuni a teatrului. Pentru Mihail Pascaly, teatrul a fost un „cămin al luminii şi puterii", „un templu al comunităţii ideilor, simţimintelor şi pasiunilor unui popul", un aşezămînt cu menirea de „a forma prin frumos, prin nobil, prin sublimitatea artei, a deştepta inteligenţa prin idei sublime, a călăuzi inima prin simţiminte mari şi adevărate şi a forma naţiunea prin operele mari şi prin demnitatea şi arta cu care să fie interpretate".

Actorul se pare că a debutat în figuraţia piesei *Păhărnicia de trei zile* de Ion Dumitrescu, prezentată pentru prima dată la Bucureşti în

timpul revoluției de la 1848. Piesa a fost jucată cu extraordinară căldură de actori, în majoritate tineri și însuflețiți de elanuri patriotice. După debut au urmat o serie de alte piese, printre care: *Faust, Intrigă și iubire, Lucreția Borgia* și altele, care i-au adus mare succes. În scurtă vreme Mihail Pascaly s-a afirmat și a ajuns să fie cotat printre valorile scenei românești, să dețină loc de frunte ca „june prim". Numele lui a devenit tot mai cunoscut prin creațiile realizate de la stagiune la stagiune, dezvăluind o întinsă gamă de posibilități interpretative, de la comedia bufă la drame de mare profunzime; a jucat roluri de tineri sau bătrîni, de intriganți sau amorezi.

Cu toate că pornise alături de Costache Caragiale și îl admira, s-a îndreptat spre Millo și a învățat de la acesta. El însuși mărturisea, în 1863: „Pascaly, cu toate că avea cinci ani de teatru, nu-și permitea să se creadă artist. A alergat să absoarbă arta și lumina acolo unde toată lumea credea că este... Oare junele care avea atunci douăzeci și unu de ani și care alerga entuziast după astă fantomă care-l tortura necontenit, numită progresul artei dramatice, este condamnabil că a venit s-o caute în lumina cu care încununa atunci toată țara pe artistul Millo?"[27] A știut să învețe de oriunde și mai presus de toate a muncit necontenit, ceea ce a făcut ca despre Pascaly să se vorbească tot mai mult, să dețină roluri principale, de factură clasică sau romantică, pe care s-a străduit să le interpreteze într-un chip cît mai apropiat de adevărul vieții, în primul rînd prin sinceritate. Aceste trăsături ale tinereții au fost proprii artistului și în anii marilor creații, mai ales că Pascaly, mort la 52 de ani, n-a fost niciodată bătrîn.

Tînărul Pascaly, pe lîngă talent, capacitate intelectuală și putere de muncă, avea o înfățișare fermecătoare, frunte înaltă, ochi scăpărători, nas drept, păr negru, o ținută mîndră, care îl făcea remarcat oriunde și mai ales pe scenă. Vocea corespundea înfățișării, avînd un frumos timbru metalic. Totul era susținut de un joc cald, sincer, la care participa întreaga ființă, fiind „de admirat la dînsul — cum subliniază Nottara — convingerea cu care își interpreta rolurile".[28]

Interesat de evoluția mișcării teatrale contemporane lui, a fost dornic să cunoască noi școli, interpreți de reputație internațională, repertoriul marilor capitale și să-și desăvîrșească instrucțiunea. Ajutat de C. A. Rosetti, pe atunci director al *Teatrului Național*, și de public, Pascaly a realizat în 1860 sumele trebuincioase călătoriei și șederii sale la Paris. În 1862 a plecat din nou, împreună cu soția sa, actrița Matilda Maior-Pascaly, în orașul a cărui intensă viață artistică îl atrăgea irezistibil. Cultura bogată, experiența teatrală de aproape 15 ani, vederile înaintate și concepția proprie asupra teatrului l-au făcut să se orienteze just și să rețină din cele cunoscute în capitala Franței ceea ce era în general valabil și folositor teatrului românesc. La Paris a frecventat — vreme de cîteva luni — cursurile lui Bouffé, l-a văzut jucînd pe Bocage și pe alți mari actori.

Reîntors în țară, a avut și mai clar conștiința deficiențelor existente în viața și organizarea teatrală națională și a pornit lupta pentru înlă-

turarea lor prin presă, dezbateri oficiale și de la om la om. Pascaly a luptat în numele întregii națiuni pentru ca teatrul să fie „templul comunității ideilor, sentimentelor, pasiunilor poporului nostru, școala morală a oamenilor și mai cu seamă a celor săraci, pentru a deștepta inteligența prin idei sublime și a încălzi inima prin sentimente mari și adevărate...“[29] Pe diversele scene ale capitalei, începînd cu scena *Teatrului cel Mare*, în arenele circurilor unde a jucat la nevoie sau pe scenele provinciei, a luptat în numele obiectivelor arătate mai înainte.

Pascaly a organizat în 1863 o trupă compusă din cîțiva valoroși actori cu experiență și din foarte mulți tineri debutanți. Mihail Pascaly, alături de Eufrosina Popescu, Ralița Mihăileanu, Lina Stoenescu, Costache Dimitriade, Matilda Pascaly, S. Bălănescu, I. Anestin, Ion Tănăsescu etc. joacă în sala *Bossel*, complet renovată și reamenajată, și „ține înainte de orice la progresul artei, la formarea gustului“. Actorul animator a plecat la luptă conștient că trebuie să înfrîngă nenumărate greutăți materiale. Cum nu primea nici un ajutor legal și nu era subvenționat, a considerat că nu trebuie să se supună dispozițiilor nici unei autorități în afară de aceea a publicului, și a luat atitudine în acest sens.

Mihail Pascaly a deschis stagiunea cu *Bătălia femeilor* de Scribe și Legouvé, alcătuind mai departe un repertoriu modern pe care a căutat să-l promoveze de-a lungul întregii sale activități, alături de piesele clasice universale și de cele naționale. Premierele s-au succedat la intervale foarte mici, deoarece publicul, restrîns încă, cerea piese noi. În acești ani, în sala *Bossel*, Pascaly a depus o muncă titanică, care i-a șubrezit sănătatea. Juca mult, fiind apreciat și considerat în dramă ceea ce era Millo în domeniul comediei. Cezar Bolliac nota: „Vom zice însă că Dl. Pascaly este artistul dramatic al Teatrului Român, precum zicem că Dl. Millo este incomparabilul artist comic al teatrului român“[30]. Lucra cu tinerii, discuta rolurile cu fiecare actor; el însuși era exemplu în ceea ce privește jocul și comportamentul.

Din păcate, în loc să se poată dedica creației în liniște, a trebuit să suporte neînțelegeri și șicane din partea autorităților, care nu găseau cu cale să sprijine în general mișcarea teatrală națională și mai ales formația care activa cu entuziasm și succes la *Bossel*. În această sală a reluat cu succes, după cum deducem din cronica lui Hasdeu, *Hamlet*, încercat și mai înainte (1861), fără ca atunci să se fi bucurat de primirea dorită. Aici s-a jucat *Dama cu camelii*, piesă care a prilejuit un „triumf“ companiei și cu deosebire Matildei Pascaly, interpreta Margaretei Gauthier. Au mai reprezentat *Chatterton* de A. de Vigny, apoi *Curierul de Lyon* și altele. Atmosfera pozitivă de muncă și creație, realizările artistice remarcabile au făcut ca spre compania dramatică de la *Bossel* să se îndrepte și alți actori de valoare, așa cum au fost cunoscuta Fany Tardini, actorul C. Bălănescu, Maria Constantinescu, Petre Vellescu și alții.

În anul 1867, Mihail Pascaly s-a apropiat de Matei Millo, celălalt mare actor al vremii. Pascaly a declarat atunci în ziarul *Națiunea ro-*

mână: „Millo şi Pascaly au fost şi vor fi totdeauna uniţi pe tărîmul artei“[31]. Sala *Teatrului cel Mare* a fost acordată celor doi mari actori, fără nici o subvenţie. Colaborarea lor n-a durat însă decît scurtă vreme, într-o stagiune fără strălucire, poate pentru că fiecare voia să strălucească singur. Încercările ulterioare n-au mai dat rezultate, actorii au rămas împărţiţi în grupuri, existînd la un moment dat chiar trei formaţii, pînă cînd, în 1870, la Bucureşti nu s-a mai deschis stagiunea teatrului în limba română.

Pascaly s-a îndreptat spre alte scene, înăuntrul graniţelor sau în afara lor şi a jucat mai mult ca totdeauna. Printre piesele şi rolurile frecvente au fost: Doctor Henry din *Îngerul morţii, Don Juan de Marana,* Mordaunt din *Muşchetarii* de Barriére, Răzvan din *Răzvan şi Vidra, Banul Mărăcine* de V. A. Urechia, *Moartea lui Constantin Brîncoveanu* de A. Roques, *Ruy Blas*, Iorgu Scorburi din localizarea *Revizorul general,* făcută de Petre Grădişteanu în 1874 după *Revizorul* de Gogol, tradusă în limba franceză de Prosper Merimée, *Ştrengarul din Paris, Narcis* de Brachwogel, *Curierul de Lyon* şi *Hamlet* (jucată pentru prima dată în limba noastră de Mihail Pascaly, după o versiune franceză).

În 1868 a întreprins primul turneu în Transilvania, a urmat turneul lui Millo în 1870 şi pentru a doua oară Pascaly a prezentat spectacole aici între 23 mai şi 20 august 1871. După falimentul stagiunii 1870—1871, concesiunea i-a fost acordată lui Pascaly. Împotriva situaţiei extrem de dificile, el a reluat, totuşi, activitatea teatrală cu *Diogene* de F. Pyat, spectacol mult apreciat, considerat în presă drept o realizare deosebită, apropiată de perfecţiune. Printre piesele următoare s-au aflat: *Dama cu camelii* de Al. Dumas, *Amicii falşi* de V. Sardou, *Supliciul unei femei* de E. Girardin, *Paharul cu apă* de Scribe, *Hernani* şi altele.

Teatrul mergea destul de bine şi o gazetă din capitală considera că „secretul succeselor teatrului românesc stă în neobosita activitate a lui M. Pascaly şi în experienţa sa. El nu se cruţă. Mereu pe baricade, traduce, compune, joacă, stăpîneşte totul...“[32] Condus de principii noi în direcţia sa de scenă — după cum arată Ollănescu-Ascanio — trupa lui Pascaly prezenta „spectacole îngrijite din toate punctele de vedere: cei de pe scenă ştiau ce spuneau şi ce făceau, iar prin jocul lor cumpănit şi armonizat produceau totdeauna iluziunea mai adevărată a vieţii“.

În 1873, Pascaly a suportat cu greu lovitura pe care a primit-o prin moartea soţiei sale, Matilda, actriţă şi colaboratoare cu care biruise destule încercări şi realizase mari succese. Moartea soţiei a afectat şi repertoriul de rezistenţă, ales şi pe criteriul posibilităţilor oferite Matildei şi lui Mihail Pascaly. Permanent hărţuit de sistemul comercialist care era în uz, cu toate că se afla la capătul unor stagiuni deosebit de fructuoase, Pascaly a trebuit să părăsească *Teatrul cel Mare,* atribuit pentru stagiunea 1874—1875 *Societăţii dramatice române* al cărei prim actor era Millo. Mihail Pascaly, care a luptat pentru constituirea artiştilor într-o asociaţie, nu a participat totuşi la *Societatea dramatică română,* constituită în

1874 şi dominată de Millo, preferînd să joace cu o trupă proprie în arena, adaptată pentru teatru, a *Circului Suhr*.

N-a acceptat să joace nu pentru că n-ar fi vrut să fie alături de Millo, a cărui colaborare o solicitase la începutul fiecărei stagiuni cît se aflase la conducerea *Teatrului cel Mare*, ci, după cît se pare, nemulţumit de anumite atitudini necolegiale. Cu toate necazurile a găsit totuşi puterea să meargă înainte şi în arena de la *Suhr* trupa a jucat cîte trei spectacole pe săptămînă, cu întreg ansamblul circului. Ca director de scenă a realizat în acest timp mari montări, aşa cum au fost *Liberii* de Gondinet, episod din lupta de eliberare a grecilor, *Copiii negurilor*, unde Pascaly avea remarcabil succes în rolul lui Jacques Chepard, *Doctorul Negru*, *Iancu Jianu* şi *Curierul de Lyon*, spectacol în care apărea pe scenă o căruţă de poştă trasă de şase cai. Afară de piesele cu mare montare, repertoriul mai cuprindea comedii, localizate chiar de Pascaly, ca: *Răposatul Dumnealui*, *Beleaua socrilor*, *Ce ştie satul nu ştie bărbatul* etc.

În general, preocupat de calitatea ansamblului, Pascaly a urmărit să fie cît mai omogen, pentru a putea reda profund şi multilateral sensurile piesei; de aceea, arta spectacolului îi datorează mult în procesul către o punere în scenă realistă. Mihail Pascaly, ajutat de regizorul Gatineau, a înscris remarcabile montări. Hasdeu, referindu-se la succesul dramei sale, recunoaşte: „Dacă *Răzvan Vodă* avu fericirea de a reuşi, cauza este că în trupa dv. pînă şi D-nii elevi au ştiut să-şi facă datoria. Punerea în scenă a piesei, decorurile şi costumele au fost excelente".[33] O altă mărturie, aflată în 1872 în coloanele ziarului *Telegraful*, referitoare la *Dama cu camelii*, este de asemenea concludentă: „Oricine a văzut punerea în scenă a actului I şi III cu mobile, cu iluminaţiunea sa demnă de un salon de prima ordine, cu amănuntele cele mai minuţioase care înconjoară pe orice femeie elegantă, balul din actul III, unde toată asistenţa era învestmîntată cu eleganţa ce se cere oricărui asistent într-un bal de societate aleasă, a zis cu drept cuvînt că nu poate fi piesă mai bine pusă în scenă".[34]

În stagiunea 1875—1876, la *Teatrul Naţional*, renovat sub privegherea directorului general Alexandru Odobescu, Pascaly a obţinut concesia pe termen de cinci ani, din nou fără nici o subvenţie din partea guvernului. Treburile însă nu au mers rău şi trupa compusă din: Mihail Pascaly, Ştefan Iulian, Ştefan Vellescu, I. Christescu, Petre Vellescu, Eufrosina Popescu, Maria Constantinescu, Anicuţa Popescu etc. şi A. Gatineau, ca regizor, s-a bucurat de o foarte bună apreciere. În stagiunile 1875—1876 şi 1876—1877, Pascaly a prezentat şi a interpretat roluri în piesele: *Juneţea muşchetarilor* (D'Artagnan), *Două orfeline* de A. d'Ennery şi E. Cormon (Petre cel Schiop), *Ţara şi Mihnea* etc.

La afirmarea artistică a *Societăţii dramatice*, Pascaly şi-a adus o contribuţie ce se cuvine preţuită, atît pentru activitatea actoricească şi regizorală cît şi pentru trupa constituită, cu un repertoriu gata pregătit. La

31 august 1877, Pascaly a semnat angajamentul ca societar cu parte întreagă și director de scenă; aici el a jucat, printre altele, în piesele: *Juneţea lui Mirabeau, Cerşetorii in haine negre, Slujbaşii, Procesul Wauradieux* etc.

Plecat pentru o vreme în provincie, marele actor a revenit la București și pe scena *Teatrului Dacia* a interpretat rolul titular în drama *Alexandru Lăpușneanu* de Iuliu I. Roșca. Reîntors la *Teatrul Național* în *Societatea dramatică*, a realizat pe scena acestui teatru o ultimă și memorabilă creație în Frol Gherasz din piesa lui Paul Deroulède intitulată *Cazacii și polonii*.

În 1881, la 8 noiembrie, în timp ce juca pe scena *Teatrului Național* dublul rol din piesa *Curierul de Lyon* — Lessurque și Dubosc — a primit vestea morții fiicei sale Marta. Lovitura a fost cumplită și sănătatea sa foarte șubredă s-a resimțit iremediabil. Trimis în străinătate spre a se trata, Pascaly a mai dat — înainte de plecare — două reprezentații în care a jucat însă cu greu: *Doi sergenți* și *Ce știe satul nu știe bărbatul*. Acestea au fost ultimele sale spectacole, pentru că, reîntors din străinătate, n-a mai putut juca și a fost răpus de ftizie la 30 septembrie 1882, „în cea mai desăvîrșită sărăcie", cum a lăsat mărturie Nottara.

Moartea lui Pascaly a îndoliat teatrul românesc, căruia îi dăduse atîtea minunate creații, rodul strădaniilor celor mai buni ani de viață.

Pornit în teatru cu educația patriotică primită de la Costache Caragiale, Mihail Pascaly și-a impus și a izbutit să servească prin teatru un țel suprem, constînd din: „poleirea moravurilor, luminarea spiritelor, reînălțarea nobilelor sentimente ale națiunii". În acest fel, el a continuat să ducă tradiția de luptă plămădită o dată cu începuturile teatrului românesc. În slujba acestui țel multilateralul om de teatru și-a pus focul juneții și convingerea anilor maturității, a pus credință și dăruire.

Jocul actorului Pascaly se caracteriza prin sinceritate și patos romantic, prin capacitatea de a înflăcăra și a face să se nască în sufletele spectatorilor dorințe generoase, convingeri statornice, disponibilitate pentru bine și frumos. Își puncta jocul prin gesturi largi și atitudini bine conturate, care, uneori, dar numai uneori, îl furau pînă la exagerare, cum numai uneori devenea tributar glasului său și unor maniere care îi afectau rostirea. În general, interpretarea lui avîntată scotea omul din limitele cotidianului și, înaripîndu-l îl ducea către pilde de eroism și virtute. Creațiile lui Pascaly făceau spectatorii să simtă valențe și posibilități de a fi și ei asemenea celor de pe scenă: buni, generoși, eroici.

Actor patriot, în anii luptelor pentru cîștigarea independenței naționale, în mînă cu drapelul tricolor, recita entuziasmînd asistența. Actor excepțional în dramă și remarcabil în comedie, director de scenă atent și inspirat, traducător și prelucrător, Mihail Pascaly, despre care a scris un volum L. Gîtză, figurează printre ctitorii teatrului românesc, pe care l-a slujit cu abnegație peste treizeci de ani prin multe realizări excepționale.

Scanned with OKEN Scanner

MATILDA PASCALY

Una dintre primele mari actrițe române și una dintre cele mai talentate reprezentante ale generației, Matilda Maior s-a născut în jurul anului 1837 în Transilvania. Crescută în casa colonelului Cîmpineanu, animator al tinerei mișcări teatrale naționale, Matilda Maior a avut prilejul să cunoască ideile înaintate al vremii, să-și însușească o remarcabilă cultură. Ea are meritul de a se fi dedicat teatrului într-o perioadă apropiată încă de vremea cînd personajele feminine erau interpretate de bărbați.

La vîrsta cînd în mod normal tînăra ar fi trebuit să urmeze o școală de specialitate, n-a putut-o face, deoarece această școală nu exista. Unele informații în legătură cu actrița Matilda Maior arată că a debutat în 1854 într-o piesă de Alecsandri.

Matilda Maior era de o remarcabilă frumusețe fizică, avea corp zvelt și mlădiu, ochi mari, de o rară expresivitate, părul auriu ondulat și o figură care impresiona prin finețea trăsăturilor. Personalitate interesantă, dornică de afirmare, a luptat pentru continua ei desăvîrșire. S-a căsătorit cu Mihail Pascaly, probabil în 1858, și, ajutată de soțul său, a înlăturat deficiențele prin care se făcea simțită lipsa școlii de specialitate. La rîndul ei, prin cultura pe care o poseda, a contribuit într-o bună măsură la dezvoltarea gustului artistic al remarcabilului actor, la prețuirea operelor literare de valoare, la abordarea unui repertoriu de ținută.

Dintre rolurile interpretate de Matilda Pascaly, cele mai importante au fost: Luiza Miller din *Intrigă și iubire* de Schiller, Ofelia din *Hamlet* de Shakespeare, Maria de Neuburg din *Ruy Blas* de Victor Hugo, Margareta Gauthier din *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul, Adriana Lecouvreur, Vidra, Ruxanda din *Domnița Ruxanda* de B. P. Hasdeu etc. A jucat și în piesele: *Dalila, Caterina Howard, Martirul inimii, Căpitanul cu năravi, Orbul și nebuna, Don Juan de Marana, Muşchetarii, Conjurația lui Fiesco, Mănăstirea din Castro, Benvenuto Cellini, Salvator Rosa, Hoții de codru și hoții de oraș* și altele.

Talentul și înzestrarea fizică au făcut-o mult iubită de public și apreciată de oamenii de specialitate. Sînt edificatoare versurile dedicate de B. P. Hasdeu care, pe lîngă că exprimă aprecierea poetului, surprind trăsăturile caracteristice ale artei sale actoricești:

Cînd tu plîngeai artisto, plîngeam și eu cu tine;
Cînd te durea, durerea-ți o resimțeam și eu;
Angelica-ți privire și vorbele-ți senine
Își răsfrîngea lumina adînc în sînul meu.

Căldura interpretării cu care dădea viață unor creații cu grijă studiate făcea ca în multe roluri să fie socotită „sublimă".

Scanned with OKEN Scanner

Alături de soţul ei, a jucat pe scena *Teatrului Naţional* din Bucureşti şi a celui din Iaşi sau la *Bossel*, a făcut turnee în provincie şi în Transilvania, a cules succese şi a dus grai românesc în locurile aflate sub dominaţia habsburgică. Pentru Mihail Pascaly, fire neconformistă de luptător, Matilda a însemnat o prezenţă caldă şi iubitoare, un sprijin care a dat unuia dintre cei mai mari actori ai teatrului românesc prilej de nenumărate şi neuitate realizări.

Matilda Pascaly a avut un accident extrem de dureros şi impresionant. Pe scenă, în rolul îngerului din *Don Juan de Marana*, la o manevră greşită a maşinistului s-a prăbuşit de la o mare înălţime.

A încetat din viaţă la 10 noiembrie 1873.

COSTACHE DIMITRIADE

Născut la 1831 în Bucureşti, după o copilărie agitată, după ce a colindat ţările Europei cu trupa unui circ sau ca elev marinar pe un vas, a intrat în teatru în preajma anului 1848, indemnat tot de I. Cîmpineanu. Cunoscător al mai multor limbi, posedînd cunoştinţe variate şi experienţă de viaţă, s-a remarcat de la început printr-o deosebită înzestrare intelectuală. Anii şi continua preocupare pentru valorile spirituale au făcut ca Dimitriade să ajungă unul din cei mai culţi oameni de teatru ai vremii sale.

Ca actor s-a format pe lîngă Costache Caragiale, împreună cu cîteva din elementele cele mai talentate ale generaţiei care mai tîrziu, ca şi el, au făcut cinste teatrului românesc. Alături de Costache Caragiale a cîştigat, pe lîngă măiestrie artistică, conştiinţa misiunii ce-i revenea teatrului în lupta de afirmare naţională şi eliberare socială şi, implicit, lui ca om care-şi închina viaţa teatrului. De-a lungul întregii sale cariere, Costache Dimitriade s-a arătat interesat de nou şi progres, a căutat să lupte pe toate căile pentru propăşirea teatrului naţional. Pe lîngă actor mare a fost, ca şi maestrul său, autor dramatic, traducător, director de teatru şi profesor.

După ce se afirmase în stagiunea 1858—1859 în roluri prime de dramă, în anul 1860 a plecat la Paris împreună cu Mihail Pascaly. Stagiunea 1864—1865 îl găseşte actor la teatrul din Iaşi; în 1866 este actor şi director concesionar al *Teatrului Mare* (Naţional) din Bucureşti, iar în anul 1877 fruntaş al *Societăţii dramatice*.

Ca actor avea o remarcabilă inteligenţă şi o mare vioiciune temperamentată, ceea ce dădea rolurilor interpretate de el o puternică spiritualitate. Stau exemplu creaţiile din *Maurul din Veneţia*, adică *Othello* de Shakespeare, *Don Cezar de Bazan*, *Ludovic al XI-lea*, *Şamil*, *Corabia Salamandra*, *Paharul cu apă*, *Căpitanul Negru*, *Tăierea pruncilor*, cele din piesele lui Alecsandri, ale lui Costache Caragiale şi din propriile sale lucrări. Ca scriitor a dat piesele: *Virtutea străbună*, *Ştefan al IV-lea* şi altele,

a localizat *Doctorul satului*, a tradus *Acrobatul* de O. Feuillet și *Căpitanul negru* de V. Sejour, a colaborat la foile literare ale timpului.

Profesor de declamație la conservator, a fost continuu preocupat de găsirea unei metode cît mai potrivite care să-i permită o predare sistematică a cunoștințelor. De aceea a și tradus *Cursul de declamație* al lui V. I. Bastus.

Bunele intenții, nu totdeauna în acord cu realele posibilități, concepțiile sale înaintate în ceea ce privește bunul mers al celei mai importante instituții teatrale a țării au apărut în proiectele din 1866, în scurta perioadă cît a condus formația românească de la *Teatrul cel Mare* din București. Programul său de activitate, care prevedea că va angaja pe toți artiștii români cu renume, că va prezenta un repertoriu de valoare și va încuraja literatura dramatică originală, că se va ocupa de creșterea tinerelor elemente, etc. nu a fost realizat din pricina a nenumărate greutăți, încît scurtul său directorat s-a încheiat cu un adevărat eșec. Personalitatea sa tumultuoasă a fost înfrîntă de o boală chinuitoare, care l-a făcut impropriu teatrului și l-a obligat să se retragă de pe scenă în 1879, iar în 1885 l-a răpus.

Costache Dimitriade este tatăl — și are meritul de a fi fost totodată și primul profesor — al Aristizzei Romanescu. Nu puține au fost creațiile din perioada de început pregătite de viitoarea mare actriță împreună cu Costache Dimitriade. Actorul profesor avea obiceiul să-și urmărească fiica și eleva nu numai la premieră, ci și la o serie de alte spectacole, pînă ce se convingea că Aristizza stăpînea rolul perfect.

THEODOR THEODORINI

Prin strădaniile și realizările sale, Theodorini se situează cu drept cuvînt printre personalitățile care au dominat epoca de închegare a teatrului nostru. Actor, director de scenă și de teatru, traducător și profesor — chiar dacă n-a predat de la catedra unui conservator — Theodor Theodorini rămîne în istoria mișcării teatrale naționale ca un adevărat animator.

Născut în Iași la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului trecut, și-a înscris numele în rîndul celor care de la tribuna teatrală au luptat în preajma anului 1848. Anul 1846 înseamnă pentru Theodorini afirmarea ca artist patriot, care cu curaj, alături de alți colegi, a disprețuit cenzura feudală și a biciuit de pe scenă viciile acelei lumi. Și pentru că au dat glas unor pasaje interzise de cenzură, pentru că au jucat piesa *Jignicerul Vadră* în întregime, actorii Theodor Theodorini, Teodoru și Luchian au fost trimiși în surghiun la Mănăstirea Cașinului, o dată cu dramaturgul Russo, surghiunit la Soveja. Astfel, Theodorini a participat la primul mare act de afirmare deschisă și colectivă a conștiinței cetățenești de care erau animați actorii români, manifestînd

o atitudine ce-i va caracteriza întreaga activitate. În anii elanurilor tinereții, ca și la vîrsta maturității. Theodorini a răspuns cu generozitate ori de cîte ori a fost nevoie să ajute un om sărman, să fie salvat un nedreptățit.

Pe scenă a ajuns mînat de o mare pasiune, sfătuit și încurajat de Costache Caragiale și de alți oameni de cultură ai vremii. Pregătirea și-a făcut-o lîngă aceștia, a continuat-o alături de Matei Millo și apoi în străinătate, unde se pare că a frecventat chiar școli de teatru.

După *Jignicerul Vadră*, Theodorini a jucat la Iași roluri importante în: *Don Cezar de Bazan* de Dumanoir și d'Ennery (1847), piesă pe care a susținut-o cu succes de-a lungul întregii sale cariere, *Robert șeful banditilor*, *Clopotarul de la St. Pavel* (Lord Bedford), *Sfărîmarea corabiei Meduza* (1848), personaje care solicitau în special forța de emoționare a actorului și cărora el le-a făcut față cu mult succes. La 26 decembrie 1848 a interpretat un rol principal în opereta românească *Baba Hîrca*. Presa timpului arată că — în rolul Chiosa — Th. Theodorini „joacă minunat și dănțuiește bine"[35]. Rolul a pus și mai mult în valoare înzestrarea sa pentru comedie și, ca o confirmare, marele Millo l-a solicitat ca partener în comedia *Nișcorescu* (1849),

De aici încolo interpretează roluri din cele mai diverse genuri: melodrame, comedii, operete și în toate înscrie realizări remarcabile. Pentru el s-au scris special roluri și a fost extraordinar în *Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi, unde a interpretat cele patru personaje cunoscute. Mult apreciat de Millo, el a participat la turneul făcut la București în 1851 și a înregistrat la rîndul său un răsunător succes. Acest turneu a dat un puternic impuls dorinței de a cunoaște a lui Theodorini și l-a făcut să pornească într-o destul de lungă călătorie peste hotare, să viziteze și să vadă teatru mai ales în Italia. Actorul avea aproape treizeci de ani și se afla în plină forță creatoare, avea o prezență scenică interesantă, valoare egală în comedie și dramă, autenticitate și, prin urmare, perspective.

O dată cu anul 1853 se poate considera că începe etapa maturității în viața și activitatea artistică a lui Theodor Theodorini. Dacă pînă acum fusese unul din cei mai buni actori ai trupei conduse de Millo, de aici încolo va conduce el însuși trupe, va crește și educa elemente talentate. În anii 1853—1854, Theodorini a ajuns la conducerea tînărului teatru din Craiova, unde, cu oarecari întreruperi, a rămas aproape douăzeci de ani. O dată cu venirea sa, noua instituție și-a găsit făgașul și anii directoratului său, cu toate că greutățile și chiar eșecurile n-au lipsit, constituie ani de importante realizări artistice și relativă prosperitate materială.

Conducător deosebit de priceput, el a știut să folosească tactul sau forța spre a înfăptui schimbările necesare, a întronat disciplina și a reorganizat trupa și, de-a lungul timpului, a adus sau a utilizat din plin valori actoricești ca: Ion Vlădicescu, Pavel Stoenescu, C. Serghie, Niny Valery, Maria Stoenescu, Costache Dimitriade, Ștefan Vellescu, Maria și Raluca Stavrescu etc. Bizuindu-se pe aceștia, a izbutit să impună un stil unitar și a încetățenit în teatrul din Craiova o tradiție sănătoasă. Sub conducerea lui Theodorini, scena craioveană a prosperat și a ajuns

să răspundă în bună măsură nevoilor culturale ale publicului. Astfel se explică repeziciunea cu care clădirea teatrului, distrusă de incendiu în 1856, a fost înlocuită — fără sprijinul oficialităților — cu alta, inaugurată în 1857.

Paralel, Theodor Theodorini a jucat și pe scenele teatrelor din București și Iași, așa cum a făcut în 1859, cînd de la București a plecat la Iași, unde a prezentat cîteva din rolurile create pe această scenă. Chiosa și Don Cezar de Bazan s-au bucurat de succes foarte mare; presa a remarcat progresul pe care l-a înregistrat actorul în arta teatrală, modul cum a știut să-și cultive talentul, să valorifice călătoriile întreprinse în străinătate. Un cronicar sublinia că actorul excelează în „caracterizarea trăsăturilor de spirit, a parantezelor și a aparteurilor, care sînt obișnuit atît de grele pentru artist"[36]. Activitatea susținută, stagiunile de la Craiova, București și Iași, nenumăratele griji legate de responsabilitatea unui conducător conștiincios au avut urmări grave asupra sănătății sale. Așteptat cu drag de ieșeni, el a revenit în orașul debutului său după o lipsă de mai bine de zece ani, dar, în seara de 3 octombrie 1871, în timp ce juca rolul lui Don Cezar de Bazan, a avut un acces de nervi. După dramatice încercări de a reapărea pe scenă, a fost trimis la un sanatoriu din Viena, dar nimic nu l-a putut salva și marele artist a plecat dintre cei vii în anul 1873.

Actor cu talent deosebit, Theodor Theodorini a realizat în interpretarea și școala lui o fericită sinteză a stilului patetic pe care l-a cunoscut la Costache Caragiale cu acela al lui Matei Millo, știind să țină în limitele firescului emoția cea mai puternică. A fost un neobosit organizator, pedagog înzestrat, conducător destoinic, om extrem de disciplinat și cu un înalt spirit de răspundere.

MARIA THEODORINI

Actriță și cîntăreață cu mult talent, originară din Tîrgu-Jiu, Maria Stavrescu a fost adusă în teatru de Costache Mihăileanu, o dată cu surorile ei Raluca și Paulina Stavrescu. Născută în 1831, a făcut școală, ca și surorile ei, pe lîngă Mihăileanu, dar în special, din 1853, pe lîngă cel care-i va fi soț. Soțului ei, actorului Theodor Theodorini i-a fost parteneră de valoare și colaboratoare statornică la conducerea teatrului.

Frumoasă, Maria Theodorini era înzestrată și cu o voce datorită căreia a fost supranumită „privighetoarea Olteniei". Prin studiu a știut să-și dezvolte înclinațiile și calitățile naturale, astfel că nu de puține ori i-a fost remarcată grația cu care se mișca, stăpînirea mijloacelor de expresie etc. Avînd o emisiune vocală deosebită, actrița valorifica limba română în cele mai subtile nuanțe, ca rezultat al studiului cu care știuse — după expresia unui contemporan — să-și altoiască talentul.

Împreună cu soțul ei, a împărțit bucuriile unor succese în creație, ca: *Don Cezar de Bazan*, *Regele petrece*, *Mușchetarii*, *Supliciul unei femei*, *Germaine* etc., dar și frămîntările conducerii trupei, care, după moartea soțului, i-a revenit ei. Ajutată de actorul Theodor Vasiliu, a condus teatrul cu aceeași preocupare pentru ridicarea tinerelor talente și cu crezul artistic al reprezentațiilor valoroase. Ca rezultat, în anii cît a condus ea teatrul, pe scena de la Craiova au apărut tineri talentați care nu peste mult timp s-au afirmat ca elemente de valoare, așa cum au fost: Aristizza Romanescu, N. Petreanu, V. Hasnaș etc. În acești ani, la Craiova au fost prezentate cu succes lucrări originale devenite clasice, au fost montate operete; totuși, greutățile care trebuiau înfrînte au fost mai mari decît oricînd.

S-a format și la Craiova o *Societate dramatică*, fără însă ca prin aceasta să se rezolve și problemele pe care le rezolvase crearea celei din capitală. După douzeci de ani de la moartea soțului său, căruia i-a dus mai departe strădaniile îndreptate spre propășirea teatrului din Craiova, Maria Theodorini a murit cu sentimentul datoriei împlinite, dar nu și cu bucuria de a vedea mergînd bine teatrul craiovean, care a mai trecut încă prin multe greutăți.

Maria și Theodor Theodorini sînt părinții celebrei cîntărețe de renume mondial Elena Theodorini.

EUFROSINA POPESCU

Este una dintre primele și în același timp dintre cele mai mari actrițe ale teatrului românesc.

Născută în anul 1821, Frosa Vlasto a arătat de mică înclinație pentru cînt, dans și recitări și a fost remarcată de Ion Văcărescu și colonelul I. Cîmpineanu. Într-o perioadă în care teatrul era socotit o carieră dubioasă chiar pentru bărbați, părinții Frosei Vlasto au avut curajul să-și înscrie copila printre elevii *Scolii Filarmonicii* din București, unde ea, cea mai tînără, s-a arătat a fi dintre cele mai bune elemente. Eleva s-a remarcat prin vioiciune spirituală, voce cristalină cu posibilități diverse de nuanțare, ținută elegantă în scenă. Toate acestea au făcut să fie mult utilizată în repertoriul pe care elevii îl prezentau în fața publicului.

Printre primele roluri pe care viitoarea mare artistă le-a interpretat sînt cele din *Alzira* de Voltaire (1835), *Amorul doctor* (Lucinda) și *Vicleniile lui Scapin* (Hyacinta) de Molière, Virginia din tragedia lui Alfieri și altele. Despre calitățile demonstrate în *Alzira* a scris Heliade Rădulescu, remarcînd talentul neobișnuit și vocea foarte generoasă a tinerei, mult apreciată în rolurile de dramă, de comedie și în spectacolele muzicale. La 11 decembrie 1835, a jucat cu deosebit succes în vodevilul *Triumful amorului*, prima reprezentație muzicală în limba română prezentată de elevii școlii. De și mai mare prețuire s-a bucurat eleva în *Semiramis* de Rossini, spectacol care a avut loc în iunie 1836.

Considerată drept fenomen, la 15 ani cunoștea un succes extraordinar. Talentul și frumusețea sa entuziasmau publicul, care-i dădea „aplauze unanime", chiar dacă actrița, nu prea departe de vîrsta copilăriei, își permitea anumite extravaganțe. Heliade, spre exemplu, a criticat-o pentru faptul că nu respecta în costumație veridicitatea, că utiliza în mod nepotrivit mătasea și tocul înalt. Toți cei care vorbesc despre ea sînt însă de acord că avea un talent neobișnuit, că era din plin înzestrată cu posibilitatea de a cîștiga publicul, mai ales că juca cu „grație" și „natural".

La 16 ani s-a măritat cu colonelul Theodor Popescu; a rămas însă foarte repede văduvă și a călătorit mai bine de douăzeci de ani în străinătate.

Aici, sub numele de Marcollini (mama sa purtase numele Mărculescu), s-a făcut cunoscută în lumea muzicală prin voce, frumusețe, subtilitate în interpretare și a fost prețuită de celebrități mondiale ca marii compozitori Rossini și Meyerbeer sau celebrul actor Ernesto Rossi.

Eufrosina Popescu s-a reîntors în țară în jurul anului 1859 și a reintrat în teatru pe vremea directoratului lui C. A. Rosetti. De la această dată, vreme îndelungată a fost cotată ca „prima tragediană a teatrului românesc".

Alături de marii actori ai timpului: Mihail Pascaly, Costache Dimitriade, Ștefan Vellescu etc., a jucat cu mult patos roluri diverse, clasice sau moderne. De la primul rol, din piesa *Fiamina* — 1859 — de M. Uchard, s-a detașat „grația" și „puterea dramatică" a actriței aflate acum în anii maturității artistice. A deținut apoi rolul România în piesa *24 ianuarie* de M. Pascaly. A mai jucat cu succes în *Corabia Salamandra* de Ed. Plouvier, Țarina din *Moartea lui Petru cel Mare* de E. Scribe, în melodrame ca: *O crimă celebră* sau *Două orfeline* (Contesa de Linieres), *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais (Contesa), *Ruy Blas* de V. Hugo, *Don Carlos* de Schiller, în *Boierii și ciocoii* de V. Alecsandri, *Vornicul Bucioc* de V. A. Urechia, *Iadeș* de Al. Macedonski etc.

Eufrosina Popescu aducea în interpretare o puternică emoție, un glas bogat în nuanțe și mai ales cald. În plină maturitate artistică, dădea rolurilor remarcabilă plasticitate, frumusețe statuară, flacără interioară și gest avîntat.

Interpretarea ei păstra ceva din specificul școlii la care s-a format; credința că teatrul are menirea să insufle sentimente eroice și să îndemne la acțiune dădea jocului ei patosul și căldura de care am pomenit.

Recunoscîndu-i-se valoarea, Eufrosina Popescu a fost aleasă, printre societarii de frunte ai *Teatrului Național* din București, în anul 1877 cînd s-a constituit *Societatea dramatică*. A avut satisfacția să joace rolul Dochiei în piesa de deschidere a primei stagiuni (1877—1878) a *Societății dramatice*, *Visul Dochiei* de Fr. Damé, traducere de D.C. Ollănescu-Ascanio.

A murit în anul 1900.

Scanned with OKEN Scanner

NECULAI LUCHIAN

Printre surghiuniții la Cașin se afla și tînărul Neculai Luchian, actorul care dintre cei trei „eroi" ai *Jignicerului Vadră* a trăit cel mai mult și a rămas statornic credincios Iașului. Pe scena ieșeană a deținut loc de frunte vreme de multe decenii și prin valoarea lui și-a înscris numele între fruntașii teatrului românesc.

Luchian, care își însușise cunoștințe teatrale la Paris, face parte din generația care s-a format pe scena teatrului din capitala Moldovei în spiritul patriotic cetățenesc propagat de filarmonistul Caragiale și al seriozității care, de asemenea, era proprie învățăturilor purtate de tînărul animator muntean. La acestea s-au adăugat valorile cetățenești specifice perioadei imediat anterioare anului 1848 și veridicitatea interpretativă, determinată de prezența în număr destul de mare pe scena teatrului din Iași a pieselor românești inspirate din contemporaneitate. Luchian a fost martor și erou al evenimentelor marcate de reprezentarea comediilor *Iorgu de la Sadagura*, *Iașii în carnaval* și *Jignicerul Vadră*, care au prilejuit afirmarea sa ca element înzestrat cu deosebire în domeniul comediei.

Era frumos, putea să joace eroi, dar el prefera junii comici de genul lui Nicu Pîlciu din *Piatra din casă*, cu toate că nu le ocolea nici pe celelalte. A jucat și el în piesa de succes *Don Cezar de Bazan* de Dumanoir și d'Ennery, în *Contrabandul*, prelucrare de Asachi, sau în *Sfărîmarea corăbiei Meduza* de Charles Denoyer. Totuși, calea de afirmare a personalității sale va fi aceea a comediei, și junii comici pe care i-a abordat de la începutul carierei sale au continuat să-i prilejuiască remarcabile creații și mari satisfacții, chiar atunci cînd nu mai era de mult tînăr. Aristizza Romanescu își amintea că Luchian „te făcea să rîzi de cum apărea" și adăuga că avea „avantaje atît de mari, încît la 60 de ani juca comici naivi și ingenui".[37]

Luchian avea siluetă și voce frumoasă, avea mult umor, știa să cînte și să danseze, ceea ce făcea să fie întrebuințat în roluri diverse și foarte apreciate de public. Millo îl prețuia mult și Luchian a făcut parte din formația care a înscris succese de seamă în turneul întreprins la București în 1851. Dar în timp ce Millo și Theodorini s-au îndreptat spre alte meleaguri, Luchian a rămas pe scena Iașului și a realizat succese tot mai mari în *Bravul de Veneția*, *Piciul dricarul*, *Strengarul din Paris* etc.

După plecarea lui Millo și a lui Theodor Theodorini, a devenit fruntașul actorilor de comedie, egalul lui Ion Poni, cel mai prețuit actor de dramă și tragedie. Prin 1854, *Gazeta de Moldavia* scria despre Luchian și soția sa Gabriela ca despre „două talente încercate", care culeg aplauze și sînt „deprinși" a le primi de la un public care, „după cum se văzu, mărturisi ca prin fapte aprețuirea sa"[38]. Aplauzele răsplăteau jocul fin și nuanțat al comedianului Luchian, apreciat de cronicari pentru că „d-lui știe cu perfecțiune să pătrundă natura și toate nuanțele rolurilor sale". La date diferite, relatările existente în presă arată că interpre-

tului îi era proprie „naturaleţea", tradusă prin sinceritate în trăire şi expresie firească. În 1879, *Curierul de Iaşi* (3. XI) nota despre Luchian: „D-sa ne-a obişnuit să-l vedem totdeauna foarte natural în rolurile sale".

După moartea lui Poni, Neculai Luchian, rămas fruntaşul artiştilor ieşeni, a devenit în mod firesc profesor al celor mai tineri, dar, din păcate, şi concesionar. Luchian, artistul preţuit de public, actorul despre care se scria în termenii cei mai frumoşi, meşterul „abil cunoscător de scenă", în calitate de concesionar a plătit tribut acestei situaţii, la fel cu Millo şi Pascaly. Impotrivă-i s-au îndreptat critici aspre, s-a văzut acuzat de fapte pentru care a fost şi n-a fost vinovat; situaţia de concesionar a adumbrit uneori prestigiul de care se bucura ca actor.

Experienţa actoricească a lui Luchian s-a grefat pe un specific de deosebită autenticitate şi spontaneitate şi a dat jocului său calitate excepţională mai ales în comedie. Uneori, furat de succes şi de public, improviza în aşa măsură încît se îndepărta de piesă. A creat tipuri autohtone de mare veridicitate (*Clevetici, Sandu Napoilă, Ion Păpuşarul* etc.), a realizat personaje şi scene de comic buf (*Jijianul, Supliciul unui bărbat* etc.), dar a apărut şi în piese de altă factură, ca *Ralph banditul* sau *Spionul din lumea cea mare.*

Era un om cu o frumoasă cultură, cu preocupări artistice multilaterale, cu înzestrare deosebită în pictură. Neculai Luchian a tradus nenumărate piese jucate pe scena Iaşului: *Străchini verzi, Jijianul, Femeia cu doi bărbaţi, Soacra şi ginerele, Margot* etc.

Ca interpret a avut o remarcabilă putere de analiză; creaţiile sale, cu toate că valorificau hazul molipsitor pe care-l purta ca pe o fericită dăruire, erau totuşi deplin originale printr-o serie de elemente specifice şi mai ales prin acele „intonaţii inimitabile" proprii totdeauna personajului interpretat.

Aristizza Romanescu îl califica drept „comic chargé" şi putem accepta această caracterizare cu sublinierea că ea nu trebuie considerată în nici un chip în sens peiorativ.

Luchian a fost mulţi ani personalitatea proeminentă a teatrului din Moldova şi are meritul de a fi susţinut şi propagat prin jocul său realismul scenic. De la el au avut de învăţat tinerii actori, şi pleiada artiştilor de comedie existentă la Iaşi spre sfîrşitul secolului trecut a fost în mare măsură îndatorată lui Neculai Luchian. Acesta a fost actorul animator care a statornicit prin practică teatrală îndelungată şi a dezvoltat valorile realiste care au înmugurit şi au înflorit pe scena ieşeană şi datorită lui.

Alături de Neculai Luchian, în majoritatea pieselor care au prilejuit spectacole şi creaţii remarcabile, s-a aflat şi soţia sa, actriţa *Gabriela Negroni-Luchian,* de asemenea înzestrată pentru comedie. Alături i-au stat actori şi actriţe ca *N. Teodoru, Flora Sterian, C. Bălănescu, C. Theodorini* şi mulţi alţii, care au dat prestigiu şi popularitate teatrului.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL GALINO

Mihail Galino a fost actor şi mai ales profesor de prestigiu, pedagog alături de care s-a format o întreagă generaţie de actori, în rîndurile căreia au fost fruntaşi: Aglae Pruteanu, State Dragomir, Mihai Popovici, C. B. Penel şi alţii.

În teatru, despre numele lui Galino începe să se audă din stagiunea 1858—1859 şi în scurt timp tînărul ajunge la notorietate, ceea ce face ca pentru o vreme să deţină direcţia teatrului din Iaşi şi apoi să devină inspector al teatrului în locul lui Alexandre Gatineau, plecat la Bucureşti. Cu toate că deţine posturi administrative şi joacă mult, găseşte vreme şi pentru alte îndeletnicirii legate de teatru. Aşa, de exemplu, este profesor de declamaţie la şcoala înfiinţată la Rotopăneşti de N. Istrati. Aici lucrează cu elevii cîte două ore pe zi şi, într-o sală amenajată în clădirea conacului, în decorurile elveţianului Fichtner, prezintă de două ori pe săptămînă (joia şi duminica) spectacole publice. La Rotopăneşti face ucenicia pedagogică şi cîştigă experienţă, dar nu consideră că este suficient, şi în stagiunea 1862—1863, în beneficiul lui Galino se organizează spectacole cu a căror reţete să poată pleca în străinătate pentru studii.

Galino a muncit mult pentru propria perfecţionare, a eliminat o serie de slăbiciuni asupra cărora criticii i-au atras atenţia şi a ajuns să-şi valorifice în chip remarcabil posibilităţile de interpretare şi să-şi desăvîrşească modalitatea de creaţie. Actorul care era criticat pentru că „de multe ori se strîmbă, precipită vorba. Frazele ce le pronunţă par amalgamate şi generalminte vorbeşte prea încet“[39], a ajuns în destul de scurtă vreme, datorită studiului intens, să fie elogiat tocmai pentru modul în care-şi stăpînea mijloacele de expresie artistică, pentru măiestria sa. Referindu-ne la rolul interpretat în *Ralph Banditul, Curierul de Iaşi* nota laconic, dar semnificativ: „Dl. Galino a dus rolul său foarte expresiv şi corect (ceea ce e o raritate la noi)“.[40]

Face progrese remarcabile nu numai de la rol la rol, dar chiar în aceleaşi roluri, deoarece artistul tinde să ajungă la expresia maximă a posibilităţilor sale. În rolul lui Paul Jones, cronicarul *Curierului de Iaşi* arată în 1871 că Dl. Galino . . . e atît de superior, încît . . . nu găsim cuvinte cu care să-l descriem“. Despre interpretarea dată de Galino rolului lui Petru din piesa *Ţarina sau moartea lui Petru cel Mare* de Eugène Scribe, în 1870, *Curierul de Iaşi* scrie: „Galino în rolul lui Petru cel Mare a fost bine, ca şi în toate rolurile sale. Ceea ce a plăcut, a fost năzuinţa ce a dezvoltat în studierea acestui rol“[41], pentru ca în 1877, tot în *Curierul*, Mihai Eminescu să consemneze şi să demonstreze astfel progresul: „Artistul Galino a jucat rolul lui Petru cel Mare cu o virtuozitate pe care n-am observat-o la nici una din reprezentaţiile acestei stagiuni. Fizionomia sa era aproape portretul lui Petru cel Mare, cu atîta îngrijire se grimase, precum şi cele mai mici mişcări ale gestului, a mîinilor, totul era studiat în amănunţime. Acum muşchii feţei se dispuneau

într-o rece, neîndurată viclenie; ochii pîndeau şi musculatura gurei arăta un uşor tremur de nerăbdare, acum aceeaşi fizionomie arăta hotărîre, cruzime, furie. Tot astfel a fost şi vorba. De la vehemenţă pînă la tonul cam răguşit al patimei ascunse, scara întreagă de tonuri a fost observată cu măiestrie"[42]. Studiul minuţios şi stăruitor, seriozitatea în muncă sînt mereu subliniate cînd este vorba de creaţiile lui Galino. O piesă primită tîrziu a fost totuşi realizată şi rolul a prilejuit o creaţie remarcabilă pentru că Galino a „excelat ca întotdeauna, nu numai prin jocul cel plin de artă, ci şi prin facilitatea vorbirii, provenită — se înţălege — din grija şi năzuinţa ce d-lor (este vorba şi de Eufrosina Popescu — n.n.) sînt obişnuiţi a dezvolta în studierea rolurilor".[43]

Creaţiile de valoare deosebită încep să fie des întîlnite la Galino: „Dl. Galino, ca de comun aşa şi de astă dată, a dovedit că posedă o şcoală bună şi că este unul din cei mai distinşi membri ai trupei noastre actuale; cu deosebire, de un timp încoace d-sa ne prezintă un progres evident, în loc de decadenţă, lucru ce este cam rar pentru artiştii noştri"[44]. Astfel Galino joacă în *Lucreţia Borgia* de V. Hugo, *Intrigă şi iubire* de Schiller, *Regele Insulelor*, *Turnul de Nesle* de Al. Dumas, *30 de ani din viaţa unui jucător de cărţi*, *Rabagas* de V. Sardou, *Ludovic al XI-lea* de C. Delavigne („Galino, ca totdeauna, şi de astă dată în rolul doctorului a fost adevărat artist şi scenele sale cu regele — C. Dimitriade — n.n. — nu credem că vor putea fi date vreodată mai cu succes"), joacă în *Bastardul* de Rosies, *Moartea lui Constantin Brîncoveanu* de A. Rocques, *Curtea de juraţi* de A. Belot, *Îngerul morţii* de Th. Barrière, *Moartea civilă* de P. Giacometti etc. A înscris creaţii remarcabile în piesele lui Alecsandri şi a lăsat puternice impresii prin personaje ca Horaţiu din *Fîntîna Blanduziei* sau Octavian August din *Ovidiu*, ca şi în alte lucrări originale.

Acest actor nervos şi subtil, cu siluetă elegantă şi aer de remarcabilă intelectualitate, artist cult şi cu experienţă, om care impunea prin talentul, cunoştinţele şi comportamentul său, era făcut să fie profesor şi regizor. Ca profesor, mai cu seamă, el a ilustrat o epocă foarte rodnică pentru învăţămîntul teatral românesc. Pe elevi i-a pregătit conform practicii sale, care constituie o confirmare a adevărului că studiul este cel care defineşte personalităţile artistice şi determină marile creaţii. Galino, actorul care fusese atîta vreme *june prim* şi *grand premier rôle*, artistul „elegant", „distins", în interpretările căruia „predomina studiul"[45], a închis ochii în 1897, lăsînd amintirea unei personalităţi luminoase, pilduitoare din multe puncte de vedere.

FROSA SARANDY

În anul 1864, cînd s-a înfiinţat primul conservator de stat, Frosa Sarandy avea 24 de ani şi se afla în teatru, considerată printre cele mai dotate elemente ale tinerei generaţii. N-a urmat cursurile unei şcoli de

specialitate, dar a studiat, şi-a însuşit principiile artei dramatice de la cei mai mari actori ai timpului, de la Matei Millo şi Mihail Pascaly. Spun cei care au cunoscut-o că „a stat ceasuri întregi recitînd în faţa lui Millo, lui Pascaly sau Gatineau paragrafele din rolurile ce trebuia să le interpreteze“[46]. Extrem de dotată şi conştiincioasă, a ştiut să le asculte sfaturile şi să le pună în practică. Activitatea teatrală şi-a început-o sub direcţia lui Matei Millo. Frosa Sarandy i-a păstrat maestrului neştearsă recunoştinţă, deoarece, fără să-i altereze personalitatea, acesta a făcut-o să-şi dea seama de ceea ce înseamnă în arta teatrală cultura şi respectarea adevărului vieţii. Mai tîrziu, scriind despre arta acestei actriţe deosebite, Mihai Eminescu explica excepţionala valoare a creaţiilor ei şi prin faptul că a învăţat la „şcoala adevărului“.

Născută pentru teatru prin fizic, inteligenţă şi temperament, ştiind să utilizeze sfaturile primite de la marii ei înaintaşi şi să le pună în practică cu adevărată sfinţenie, muncind cu abnegaţie, avînd o viaţă perfect ordonată, Frosa Sarandy s-a dezvoltat şi a mers pe calea unei categorice originalităţi creatoare. Frumoasă, cu figură atrăgătoare şi în acelaşi timp foarte mobilă, cu corp bine proporţionat, voce clară, mlădiere şi graţie în mişcări, a fost răsfăţata publicului. A meritat pe deplin să fie preţuită, deoarece şi-a cizelat şi valorificat talentul şi a ajuns să fie considerată de toţi drept o actriţă excepţională şi să rămînă astfel în istoria teatrului românesc. A jucat pe scena *Teatrului Naţional* din Bucureşti, a *Teatrului Naţional* din Iaşi, precum şi în sala *Walhala* sau cea de la *Circul Dersin* din Bucureşti. Peste tot a pus aceeaşi credinţă şi pasiune şi de cele mai multe ori publicul a răsplătit-o cu ovaţii.

Repertoriul prezentat de Frosa Sarandy surprinde prin diversitate şi arată multiplele ei posibilităţi interpretative; în el au predominat, totuşi, rolurile de comedie, gen în care marea actriţă a excelat. Tinereţea cuceritoare şi graţia şi-au spus cuvîntul în rolul Pachitei din *Don Juan de Marana*, în *Păstoriţa Carpaţilor* şi multe altele, dar, o dată cu acestea, a atacat şi roluri de comedie unde a devenit partenera ideală a lui Matei Millo. Constantin Nottara, care o cunoscuse în plină glorie, îşi amintea: „Frosei noastre îi şedea minunat de bine în Grevinoaia din *Vicontele de L...*, cînd se învîrtea şi sărea în actul II în scena beţiei lîngă neîntrecutul Millo, şi repeta după dînsul fraza de un comic irezistibil: Nu sînt acasă“[47]. Din seria marilor ei succese mai fac parte: Văduva Frochard din *Două orfeline*, Arghira Busuioc din piesa *Pe malul gîrlei* de D. C. Ollănescu-Ascanio, rol interpretat cu o adevărată ştiinţă a valorificării nuanţelor; Clementina din *Moştenitorii*, rol în care parcurgea stări diverse şi în susţinerea căruia îi erau necesare în joc deopotrivă smerenia şi viclenia, după cum aflăm tot de la Nottara. Frosa Sarandy a mai jucat în piese ca: *Trîntorul cît zece*, *Copila din flori* (doamna Botescu), *Bibliotecarul*, *Candidat şi deputat*. În repertoriul românesc de comedie a înscris creaţii de neuitat în *Millo director*, *Florin şi Florica* a lui Alecsandri şi *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale. A lăsat o impresie excelentă în prelucrarea după *Revizorul* de Gogol, unde a interpretat pe nevasta primarului.

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul creațiilor Frosei Sarandy este departe de a se fi terminat; el a cuprins și roluri din piesele lui Molière și ale altor clasici ai literaturii dramatice universale. Frosa Sarandy s-a afirmat ca o actriță de o mare originalitate, tradusă în interpretare prin puterea de a fi mereu nouă, de a aduce de la rol la rol dominanta caracterului interpretat și mijloace parcă inepuizabile folosite în conturarea personajelor. Un singur aspect a fost același, de la creație la creație, și anume succesul, care n-a părăsit-o pe cea mai mare actriță de comedie a teatrului românesc din secolul al XIX-lea.

ȘTEFAN VELLESCU

Ștefan Vellescu a fost un actor interesant, dar mai presus de toate un excepțional profesor, profesorul majorității marilor actori care au strălucit în teatrul românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea.

Născut în anul 1838, Ștefan Vellescu nu a avut prilejul să urmeze o școală teatrală de specialitate în țară; școala însă a făcut-o pe lîngă marii actori ai vremii, a învățat de la Costache Caragiale, de la Matei Millo, i-a fost partener lui Mihail Pascaly, dar a făcut-o mai ales învățînd de la viață și cultivîndu-se. Mai tîrziu a studiat cu Regnier la Paris. Rezultatul a fost că Vellescu a ajuns un creator de valoare care s-a străduit să arate tuturor importanța culturii în formarea artistului, ridicîndu-se împotriva celor ce socoteau că totul se datorează talentului care poate suplini munca și cunoștințele. În Franța și-a însușit îndeosebi măiestria pedagogică de natură să ducă la formarea și dezvoltarea unor adevărate personalități artistice.

Ca actor, Vellescu a jucat pe principalele scene ale țării: la Teatrul Național din București, la Teatrul Național din Iași și la Teatrul Național din Craiova. Pretutindeni a fost admirat pentru extraordinara lui prestanță scenică, pe care i-o dădeau glasul metalic, ochii plini de expresivitate, figura deschisă și gestul elegant. Ca actor a înregistrat succese de seamă în: *Supliciul unei femei* de E. de Girardin, *Vornicul Bucioc* de V. A. Urechia, Regele din *Mușchetarii*, *Strengarul din Paris*, *Don Cezar de Bazan* etc. și în alte roluri pe care le-a controlat cu multă autoritate. Personalități în domeniul culturii și al teatrului, ca I. L. Caragiale și B. P. Hasdeu, au subliniat calitățile artistice ale acestui actor interesant, care n-a jucat totuși prea mult.

Ștefan Vellescu s-a arătat a fi un înzestrat și capabil director de scenă, poziție pe care a deținut-o cu multă competență și autoritate, mai ales că „toți artiștii Naționalului îi erau școlari și fiecare din ei simțea că-i datorează ceva", cum arată Ion Livescu, unul din foștii săi elevi. Ca director de scenă, el a concretizat prin serioase realizări tea-

trale principiile pe care ca profesor şi om de cultură le-a susţinut. Profesorul şi directorul de scenă Ştefan Vellescu socotea că tot atît de preţioasă ca talentul este cultura, că numai prin cultură se poate ajunge la creaţii corespunzătoare. Ca profesor şi ca director de scenă s-a ridicat împotriva defectelor actoriceşti şi a forţării adevărului vieţii, a combătut emfaza şi a cerut o interpretare cît mai sinceră şi apropiată de adevăr.

Ca profesor, Ştefan Vellescu a funcţionat din anul 1866, an în care a început să predea gratuit cursuri la Conservatorul din Bucureşti. Pedagog excepţional, el a adus în băncile secţiei de artă dramatică tot mai mulţi elevi şi a dat teatrului românesc o pleiadă de mari actori bine pregătiţi. Grigore Manolescu, Constantin Nottara, M. Mateescu, Ion Brezeanu, V. Toneanu, Ion Livescu, etc. i-au fost elevi. Vreme îndelungată, din jurul anului 1870 şi pînă în 1893, Ştefan Vellescu a fost singurul profesor de artă dramatică; de-abia din 1893 pînă la moartea sa, în 1899, i-a avut alături, în calitate de colegi, pe Constantin Nottara, fostul elev, şi pe Aristizza Romanescu. Este adevărat că profesorul Vellescu a avut parte de elemente talentate, dar aceasta nu ştirbeşte cu nimic valoarea sa de îndrumător care a ştiut să ducă spre o dezvoltare originală pe toţi cei cu talent. Faptul că au fost mulţi talentaţi este în parte şi meritul său, pentru că a ştiut să-i selecţioneze.

Ştefan Vellescu a fost şi un activ publicist, a colaborat la revistele vremii, a scris la *Satyrul*, condusă de B. P. Hasdeu, şi a condus el însuşi revista *Albine şi viespi*. A fost un foarte bun orator; conferinţele sale din domeniul artei dramatice, ţinute la Ateneul din Bucureşti, s-au bucurat de un larg răsunet şi au însemnat încă o contribuţie la popularizarea ideii de teatru. El este, de asemenea, şi autorul unor *Memorii*, rînduri de mare valoare documentară şi mărturii ale gîndurilor înaintate de care era purtat actorul şi animatorul.

ALŢI FACTORI CREATORI

De-a lungul acestei perioade, în mişcarea teatrală românească au căpătat atribuţii precise şi autonomie îndeletniciri scenice a căror necesitate fusese remarcată şi pînă atunci. Se afirmă de multe ori autonom şi acţionează efectiv: regizorul, pictorul decorator, grimeurul şi perucherul.

Chiar dacă funcţia regizorului mai fusese stipulată şi chiar exercitată uneori, dacă se cunosc nume ca: Rantfl, Valery, Péllier etc., primul regizor cu o activitate îndelungată şi rezultate deosebite a fost Alexandre Gatineau, actor francez care a venit în ţară pe la 1846, a jucat în piese franţuzeşti şi chiar româneşti şi după 1850 s-a dedicat regiei. Apreciat de Matei Millo, Gatineau a lucrat la Iaşi, în calitate de regi-

Scanned with OKEN Scanner

zor al trupei naționale, pînă în 1860, cînd a fost transferat la București în urma recomandării făcute autorităților de marele actor.

La Iași, după cum remarcă L. Gîtză, într-un studiu referitor la începuturile regiei românești, artiștii simțiseră în mod pozitiv prezența regizorului Gatineau, care, în fruntea unui colectiv format din: Pedre, ajutorul său și totodată recuziter, Lecompte, pictor decorator și mașinist și peruchierul Paul Petit, contribuia activ la crearea spectacolelor. Inimos, bun cunoscător în ale teatrului, inteligent și cu destulă experiență, Gatineau a fost cel care multă vreme a asigurat punerea în scenă, niciodată obosit și totdeauna inspirat. La București, cu remarcabila sa înzestrare organizatorică, a închegat un nou colectiv, compus din pictorul decorator Labo, Galli, costumier, și Iosef Machauer, grimeur și peruchier. Împreună au înscris realizări remarcabile, în spiritul spectacolelor și gusturilor de atunci, cînd „mașinăriile scenice", decorurile pictate și piese ca *Roza Magică, Fata aerului, Fiul nopții* sau *Potopul universal* permiteau și impuneau montări de un spectaculos azi greu de închipuit. Aveau loc lupte pe mare, îngeri coborau din cer, vînturile spărgeau corăbii, pe valurile apelor potopului pluteau „nefericiții" care căutau să se salveze, într-un cuvînt, se putea face orice.

În asemenea spectacole, actorii se vedeau cînd și cînd printre tunete, focuri bengale și corăbii care se scufundau, erau „nenorociții" care căutau să-și plaseze replica în toată această hărmălaie și uneori izbuteau, alteori nu. Totuși, această „furie" nu putea dura, era o răbufnire tîrzie de factură romantică sau mai degrabă preludiul unei arte care încă nu se născuse. Teatrul își cerea drepturile și se impunea tot mai mult modalitatea de rezolvare realistă, aflată în practică și în vremea ofensivei spectaculosului. De acest imperativ și-a dat seama tot mai mult Gatineau, care a căutat să pună în valoare actorii, nu să-i ascundă, și să înlăture sistemul decorurilor pe care era pictat totul: spînzurători, mese, pahare și sticle, vulcani în erupție, Dumnezeu pe tronul ceresc etc. Cadrul a devenit tot mai natural, iar regizorul a început să caute tot mai mult elementele de natură să ajute jocul actorului, decoratorul să realizeze un cadru care să nu mai acopere personajul, peruchierul și grimeurul să pună în valoare capul și expresia feței interpretului. Și Gatineau a reușit să fie în pas cu noul, numele fiindu-i legat și de realizări care nu mai aveau nimic din spectaculosul violent anterior. Astfel, regizorul, scenograful, costumierul și grimeurul-peruchier au devenit ajutoare efective ale actorului în activitatea creatoare și de transmitere a mesajului piesei.

În arta actoricească națională s-a conturat o nouă epocă în care s-au statornicit valori, în care a existat năzuința sinceră către veridicitate, tradusă în interpretare prin sinceritate în trăire și firesc în expresie. Este epoca în care realismul scenic prinde serioase rădăcini în teatrul românesc, iar prin jocul unor mari actori și mai ales al lui Matei Millo începe să capete chiar o coloratură națională. Totuși, este epoca în care, din multiple cauze (repertoriul, graba cu care se pregăteau spectacolele, lipsa de școală a majorității actorilor), domina încă teatralismul. Pro-

Scanned with OKEN Scanner

cesul debarasării de teatralism este îndelungat şi complex; el cunoaşte mai multe etape, de la necesitatea eliminării sale, expusă de îndrumători şi acceptată conştient de actori, pînă la putinţa efectivă de a se debarasa şi de a înlocui teatralismul cu veridicitatea scenică şi de a-i da prin generalizare valoare de şcoală.

Procesul afirmării şi statornicirii realismului scenic interpretativ cunoaşte aspecte specifice, de care trebuie totdeauna să se ţină seama în discuţii şi aprecieri. În arta interpretativă, el are aspect de eliminare, preluare şi sinteză, pînă la etapa calitativ superioară, a esenţelor. În arta noastră interpretativă realistă modernă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea se va găsi ceva din fervoarea romantică, din precizia pînă la detaliu a naturalismului, dar, mai presus de toate, capacitatea de a extrage şi reda esenţialul în chip convingător, cu căldură şi grijă pentru nuanţele revelatoare.

PERSONALITĂŢI ALE ARTEI INTERPRETATIVE

1. *Haine vechi sau zdrente politice.* Cançonetă comică, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România., *Mss,* nr. 5087.
2. *Ecoul Moldovei,* Iaşi, 1895, 28 IX.
3. I. Massof, *Matei Millo şi timpul său,* Buc., 1939.
4. *Doina,* 1886, 17 X.
5. *Amintiri,* Editura de stat pentru literatură şi artă, 1960, Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de M. Vasiliu, *Matei Millo,* p. 136.
6. *Evenimentul,* Iaşi, 1895, 21 X.
7. *Ibidem.*
8. *Opere,* vol. III, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1952, pp. 278—279.
9. *Zimbrul,* Iaşi, 1850, 19 X.
10. *Literatura şi arta română,* 1896, p. 530, după N. Barbu, *M. Millo,* Editura Meridiane, 1963, p. 19.
11. *Albina Românească,* 1849, 27 I.
12. *Ibidem.*
13. T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova,* Iaşi, vol. I, 1915, p. 344.
14. *Românul,* 1881, 17 X.
15. *Timpul,* 1879, 2 II.
16. *Zimbrul,* Iaşi, 1851, 14 V.
17. C. I. Nottara, *Amintiri,* Editura de stat pentru literatură şi artă, 1960, p. 136.
18. *Românul,* 1859, 15 XI.
19. *Loc. cit.*
20. Nicolae Petraşcu despre Matei Millo.
21. Aristizza Romanescu, *Amintiri,* Editura de stat pentru literatură şi artă, 1960, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

22. Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Mss., nr. 5095, filele 13—32.
23. *Ibidem.*
24. *Ibidem.*
25. *Ibidem.*
26. La *Muzeul Teatrului Național „I. L. Caragiale"*, București.
27. În broșura *Respect adevărului*, București, 1863.
28. C. I. Nottara, *Amintiri*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 151.
29. *Arhivele Statului*, București, Fond. T.N., 1863, Dosar nr. 169.
30. *Trompeta Carpaților*, 1865, 11 IV.
31. *Națiunea română*, 1867, 8 VI.
32. *Journal de Bucarest*, 1872, 31 X, pp. 2—3.
33. *Trompeta Carpaților*, 1867, 12 II.
34. *Telegraful*, 1872, 8 III.
35. *Loc. cit.*
36. *Steaua Dunării*, 1859, 30 III.
37. Aristizza Romanescu, *30 de ani — Amintiri*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 74.
38. *Gazeta de Moldavia*, 1854, 15 II.
39. *Gazeta de Moldavia*, 1867, 16 III., după T. Burada.
40. *Curierul de Iași*, 1871, 3 XI., după T. Burada.
41. *Curierul de Iași*, 1870, 15 I.
42. În T. T. Burada, *op. cit.*, vol. II, p. 394.
43. *Curierul de Iași*, 1870, 12 III., după T. Burada
44. *Curierul de Iași*, 1871, 19 XI., după T. Burada.
45. Aristizza Romanescu, *loc. cit.*
46. Nottara, *Amintiri*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 181.
47. *Ibidem*, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

18.

Ion Luca Caragiale

OMUL ŞI ARTISTUL

Copilăria lui Ion Luca n-a fost scutită de greutăţi; nevoile materiale şi suferinţele de ordin moral nu l-au ocolit; de umilinţele pe care un copil de origine modestă le întîlnea la tot pasul în acea lume n-a scăpat. Această situaţie a sădit nemulţumirea în sufletul copilului şi apoi al tînărului, a făcut să crească revolta pe care el o purta prin tradiţie familială. Nu-i era străină situaţia care a făcut ca din fragedă tinereţe să se nască ura împotriva rînduielilor boiereşti în conştiinţa unchiului său Costache Caragiale şi fusese martorul condiţiilor mizere pe care le cunoscuse spre sfîrşitul vieţii sale acelaşi unchi, unul dintre ctitorii teatrului românesc.

Prin moartea tatălui său, la 18 ani, Ion Luca Caragiale a devenit răspunzător de soarta întregii familii şi nu i-a fost de loc uşor acestui tînăr „de origine modestă" să facă faţă nedreptăţilor pe care le întîlnea la tot pasul. Ar fi însă nejust să socotim că revolta lui Caragiale reprezintă numai urmarea unor nevoi şi nemulţumiri personale; ea rezultă şi dintr-un mod specific de a reacţiona faţă de o realitate pe care o pătrundea cu ascuţime şi care nu putea conveni prin nimic forţei lui sănătoase de gîndire, sevei populare existente în întreaga sa fiinţă. În acelaşi timp, Ion Luca Caragiale a dus mai departe şi a ridicat pe noi trepte tradiţia de luptă existentă în literatura şi cultura românească de la începutul secolului al XIX-lea pînă la el.

Receptivitatea şi probitatea specific artistică şi putinţa de a-şi însuşi spiritul de revoltă existent în acea vreme au dat direcţie atît de precisă şi eficacitate deosebită operelor sale. Subliniem efectul determinant în formarea personalităţii lui Ion Luca Caragiale pe care l-a avut întărirea frămîntărilor sociale cunoscute de ţara noastră în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea, adică tocmai în epoca maturizării sale scriitori-

Scanned with OKEN Scanner

ceşti. Nu poate fi înţeleasă pe deplin personalitatea creatoare a lui I. L. Caragiale, opera sa critică, fără a se ţine seama de corespondenţele fireşti existente între năzuinţele generoase ale scriitorului şi lupta dusă de mişcarea muncitorească. I. L. Caragiale a întreţinut legături cu militanţi socialişti şi în primul rînd cu Gherea, care, în acea perioadă, avea un rol important în răspîndirea marxismului şi promovarea ideilor înaintate în domeniul culturii.

Condiţiile materiale nedrepte ale vieţii, revolta populară pe care şi-o însuşise organic, lipsa de contingenţe cu superficialitatea vicioasă a lumii suprapuse, tradiţia de luptă prin literatură, precum şi prezenţa unei forţe care se organiza pentru a porni „lupta cea mare" sînt de natură să explice valorile demascatoare cuprinse în opera sa, nemaiîntîlnite pînă atunci în beletristica românească. Trebuie să mai adăugăm talentul ca factor condiţional, totdeauna existent atunci cînd este vorba de creaţii atît de valoroase, un talent rar şi o mare probitate scriitoricească, dătătoare de lucrări definitive, consacrante.

În legătură cu omul Ion Luca Caragiale au rămas multe mărturii şi amintiri; unele au încercat să-l facă cunoscut publicului în mod cinstit, interesant, aşa cum a fost el în realitate; altele, de rea-credinţă, au căutat să pună în circulaţie imaginea falsă a unui om răutăcios, care îşi bate joc de oameni şi instituţii pentru că astfel este născut, pentru că nu poate fi altfel. În realitate Caragiale era un om care îndrăgea viaţa, cald, apropiat, care-şi iubea familia şi prietenii. Este cunoscută prietenia strînsă care-l lega de Vlahuţă sau Delavrancea, de Gherea şi cîţi alţii. Victor Eftimiu îşi aminteşte: „Era cum se spune familiar, o grădină de om. Între prieteni, la un pahar de vin, scriitorul lucid, caustic, comprimat, se descătuşa, se revărsa; risipea ore întregi, comori de elocvenţă". Îşi mai aminteşte Victor Eftimiu cum „acest antiromantic care a fost Caragiale vorbea de Beethoven în hiperbole vrednice de un mare poet romantic. L-am auzit într-o noapte de vară, evocînd pe titanul muzicii în fraze titanice. Spunea cum s-au întîlnit, cum s-au încrucişat planete, ca din scăpărarea lor să se nască Beethoven".[1]

Cît priveşte arta sa, el însuşi se declară cu multă seriozitate „scriitor sentimental". N-a fost indiferent faţă de personaje, ci le-a iubit sau le-a urît, a pus cu obidă în lumină caracterul pronunţat odios al personajelor sale, a dat nu fantoşe, ci figuri reale şi responsabile de felul în care se prezintă şi de ceea ce fac. A fost „sentimental" faţă de această lume a îmbuibaţilor vicioşi pentru care a avut un puternic sentiment de ură. „Îi urăsc, mă" — le spunea el prietenilor, referindu-se la cei de seama lui Caţavencu, Trahanache, Dandanache sau Tipătescu. Pe unele personaje însă le-a iubit; sînt cele provenite din marea masă a poporului, în legătură cu care se află în operele sale pagini de rară poezie şi frumuseţe, tipuri puternice şi situaţii profund dramatice. Din această înţelegere a scriitorului „sentimental" nu s-au născut numai Ion din *Năpasta* sau personajele din unele nuvele, ci chiar cîteva din

lumea *Momentelor,* provenite din rîndul celor care, prin condiţiile de viaţă, erau mai apropiaţi de lumea exploataţilor decît de aceea a exploatatorilor. Astfel s-au născut Anghelache, prietenii din *La Paşti* şi chiar coana moaşă Luxiţa. „Sentimentalul" nu şi-a pierdut însă niciodată probitatea, n-a alunecat în îngăduinţă.

Ion Luca Caragiale n-a fost în general sceptic, nici zeflemist din naştere şi nici opac sufleteşte, ci om de omenie, cu reacţii care arătau o adîncă înţelegere şi profunde procese interioare. A fost un om care a suferit mult de pe urma nedreptăţilor intîlnite în viaţă. „Un om foarte trist. E multă durere sub glumele lui" — scria despre el Alexandru Vlahuţă. N-a avut parte de un trai pe măsura meritelor sale, nu s-a bucurat de preţuirea ce i s-ar fi cuvenit, nu a avut aproape niciodată acea dorită atmosferă propice creaţiei. A fost respins de la Premiul Academiei şi acuzat de plagiat; în viaţa publică, afară de scurtul directorat la *Teatrul Naţional,* n-a avut un cîmp mai larg de activitate, pe măsura posibilităţilor şi talentului său.

În noiembrie 1890, deci după ce dăduse toate marile sale lucrări dramatice, se afla în situaţia care reiese din scrisoarea adresată lui Petre Missir:

„În starea în care mă aflu, dar mai întîi să ţi-o descriu această plăcută stare:

Chiria n-am plătit-o şi sînt dat în judecată;

Lemne n-am de loc;

Palton nici atîta;

Aştept din ceas în ceas, apariţia unui nou moştenitor;

Unul mi-este bolnav;

Ca culme: m-am apucat să scriu o piesă şi din pricină că trebuie să scriu noaptea foarte tîrziu, am căpătat la ochi conjunctivită cataralâ.

Dau din colţ în colţ şi nu ştiu ce să mă fac."[2]

Sînt aspecte sau poate tot atîtea motive care l-au făcut pe Caragiale să părăsească ţara guvernată de burghezie şi moşierime, dornic să nu mai vadă figurile pe care le detesta. Socotea că la Berlin, neştiut de nimeni, va putea lucra fără a fi atît de sîcîit ca în ţara dominată de „moftangii", cum le spunea el profitorilor. Departe de ţară, Caragiale nu s-a rupt nici o clipă de patria sa, dimpotrivă, a fost mereu prezent şi interesat de problemele principale din România. Pe lîngă scrisorile trimise din Germania în perioada marilor răscoale din 1907, este cunoscut pamfletul *1907, din primăvară pînă-n toamnă,* unul dintre cele mai ascuţite acte de demascare a întregului sistem de cîrmuire nedreaptă.

De la începutul pînă la sfîrşitul activităţii sale literare, Caragiale a creat în slujba unor idealuri de umanitate şi cinste, pentru dreptate socială. Exploatatorii n-au reuşit să-l aducă pe marele scriitor la punctul lor de vedere. „Eu nu mă pot gîndi sus — arăta categoric Caragiale — cînd umblu cu picioarele goale pe coji de nuci... Ferice de cei ce pot să gîndească sus, nesimţind pe ce calcă jos! Ferice de ei! Groase tălpi trebuie să aibă."[3]

Scanned with OKEN Scanner

A fost un spirit progresist şi a crezut în capacitatea de desăvîrşire a omenirii, a fost convins că indivizii nu pot opri mersul înainte al istoriei, că încercările „de a i se împotrivi se pierd şi se nimicesc", dar că strădania fiecărui individ în sensul progresist al istoriei este binevenită şi necesară. A contribuit la demascarea stărilor de lucruri care se opuneau impetuoasei „mişcări înainte". „Nu te uita în lături, ci tot înainte — scria el —, mergi fără şovăire cu aceia care-ţi par mai vrednici să ajute progresul patriei"[4]. Duşman al regimurilor de împilare, credea în sancţiunea justiţiei sociale, fără să ajungă însă la conştiinţa necesităţii luptei revoluţionare care să ducă la lichidarea orînduirilor generatoare de nedreptate. Totuşi, de cîte ori cei „care sînt toţi" s-au ridicat la luptă, pana lui Caragiale a prins să aştearnă pe hîrtie şi să facă publică revolta, confirmînd adeziunea sa.

Caragiale a fost un scriitor patriot cu o înaltă concepţie asupra patriotismului, tradus în activitatea practică a creatorului, omul care întrebîndu-se ce înseamnă pentru un scriitor „A-şi iubi patria?... A lucra ca patriot?" răspunde „Dacă un poet şi-a închinat viaţa la combaterea prejudecăţilor funeste, la gonirea opiniilor strîmte, la luminarea spiritului naţiunii sale, la curăţirea gustului ei, inspirîndu-i sentimentele şi ideile cele mai nobile — ce să facă mai mult? Cum să fie mai patriot?"[5]

Cu ocazia împlinirii a 60 de ani de viaţă, cu puţin înainte de moarte, *Societatea scriitorilor români* şi-a propus să-l sărbătorească. Emil Gîrleanu l-a încunoştiinţat pe Caragiale, care a refuzat, motivînd că e bolnav. Adevăratul motiv însă l-a mărturisit fiul său Luchi:

„Atunci a vorbit mult, cu patos şi aproape cu lacrimi în voce.

Ne-a povestit aproape toată viaţa lui. Cum luptase, cum hulit de unii, neluat în seamă de alţii, pus la o parte de toţi oamenii influenţi, în fine, tot ajunsese. Cum odată celebru tot nimeni nu lua cuvîntul lui în seamă... Tot atunci mi-a făcut şi bilanţul cîştigurilor lui de autor. În anii cei mai buni, reţeta totală era de 2 300 lei. Şi a încheiat: Am muncit o viaţă întreagă, mi-am cheltuit averea ca să trăiesc şi să vă cresc, am dat în mine un om celebru pentru România, dar un om celebru care ar muri de foame dacă ar trebui să trăiască din munca lui".[6]

Caragiale n-a acceptat această sărbătorire pentru că i s-a părut formală şi tardivă.

Caragiale a încetat din viaţă în luna iunie a anului 1912, în vîrstă de 60 de ani. Prin el a murit un scriitor popular, iubit de mase, dar nu şi de stăpînirea acelor vremi. El aparţinea poporului său şi altor vremi, poporului pe care îl respecta şi îl iubea, vremurilor pe care le aştepta, aşa cum reiese şi din mărturisirea făcută lui Alexandru Vlahuţă vorbind despre „neamul acesta", care *„n-a ajuns să cumpănească bine ceea ce ar fi în stare să poată, cu ceea ce i se pune împotrivă şi astfel, încă nu înţelege că în mîna lui ar sta să-şi îndrepteze soarta şi să dispună apoi pe de-a-ntregul de ea — pe cum e drept şi pe cum are să fie odată. În fine, nu are încă destulă îndrăzneală să-şi răfuiască so-*

cotelile cu binevoitorii lui epitropi. Dar, cu vremea, trebuie să vină şi asta“[7] (s.n.).

În anii noştri, Caragiale a fost ales post-mortem membru de onoare al Academiei Republicii Socialiste România.

LOCUL DRAMATURGIEI ÎN OPERA LUI CARAGIALE

În întreaga operă a lui Caragiale este reprezentativ modul dramatic de creaţie, iar în cadrul dramaturgiei specia caracteristică o reprezintă comedia satirică. În acest domeniu, a dat *O scrisoare pierdută,* capodoperă a comediei în literatura dramatică românească, şi celelalte lucrări de valoare deosebită: *O noapte furtunoasă, Conul Leonida faţă cu reacţiunea* şi *D-ale carnavalului.*

Dramaturgia este reprezentativă şi prin poziţia scriitorului faţă de cele două lumi antagoniste ale vremii, lumi cuprinse prin variata şi grăitoarea galerie de tipuri caracteristice din operele sale. A scris *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conul Leonida* dar şi *Năpasta,* a creat personaje ca Trahanache, Caţavencu sau Jupîn Dumitrache, dar şi personaje ca Anca şi mai ales ca Ion. Dar chiar dacă am avea de-a face doar cu o singură operă, cu *O scrisoare pierdută,* ne-am putea da pe deplin seama de omul care a scris, de concepţia şi poziţia sa în viaţa politico-socială a vremii, de capacitatea artistică a creatorului.

Principala operă a lui Caragiale este un model în ceea ce priveşte reflectarea veridică a realităţii şi un exemplu de felul în care arta teatrală poate fi pusă în slujba unor importante ţeluri. Prin modul în care exprimă revolta celor mulţi şi le slujeşte lupta, prin chipul în care ţintuieşte lumea viciată şi profitoare, această operă este o pildă şi în ceea ce priveşte măiestria dramatică. Ea dezvăluie ştiinţa creatorului de a pune forma în serviciul unui conţinut bogat, capacitatea de a realiza opere de o rară concentrare dramatică, de a construi caractere cu mare economie de mijloace, putere remarcabilă în dramaturgia noastră şi în literatura dramatică universală. *O scrisoare pierdută* este o operă a cărei unitate şi echilibru fac să apară cu neputinţă înlăturarea, nu a unui personaj, dar chiar a unui cuvînt. Acelaşi lucru se poate spune despre personajele sale, care nu pot fi înlăturate sau contestate, deoarece pare că viaţa le-a aşezat acolo şi nu vreo necesitate de construcţie teatrală. Astfel, personajele lui Caragiale au căpătat o forţă unică şi au păşit în viaţă cu înfăţişarea şi gîndurile lor.

În operă şi-a spus cuvîntul arta marelui creator căruia nimic nu i-a fost indiferent din punct de vedere artistic, care a ştiut totodată să se orienteze în realitatea înconjurătoare şi cu simţul omului cinstit şi îndrăgostit de adevăr să sesizeze unde este minciuna sau decrepitudinea, unde se află frumuseţea vieţii şi adevăratele valori.

Scanned with OKEN Scanner

OPERELE DRAMATICE

O noapte furtunoasă

Opera satirică a lui Ion Luca Caragiale s-a născut și a crescut din revoltă, ceea ce a dat caracter protestatar tuturor marilor sale realizări din domeniul dramaturgiei. Chiar prima sa lucrare, comedia în două acte *O noapte furtunoasă**, în ciuda desfășurării ei ușoare, constituie un atac îndreptat de tînărul scriitor împotriva unor aspecte ridicole ale burgheziei.

În vîrstă de 26—27 de ani, dar aflat în efectivă maturitate creatoare, Ion Luca Caragiale și-a îndreptat atacul împotriva demagogiei, falsului progresism, obtuzității și imoralității des întîlnite în rîndurile lumii profitorilor. Pe bună dreptate G. Călinescu observa manifestîndu-se la Caragiale chiar de la această piesă „geniul lui dramatic realistic."[8]

Prin-un număr restrîns de personaje și pe întinsul a doar două acte, dramaturgul a prezentat aspecte generalizatoare, cu o deosebită vigoare și autenticitate. Cele șapte personaje ale piesei: *Jupîn Dumitrache Titircă Inimă-rea, Chiriac, Spiridon, Nae Ipingescu, Rică Venturiano, Veta* și *Zița,* reușesc să reprezinte parte din burghezia vremii, felului lor de viață, poziția politică și orizontul lor spiritual.

Deosebit de interesantă este figura lui Jupîn Dumitrache, zis Titircă Inimă-rea, cherestegiu și căpitan în garda civică, care reprezintă negustorul ajuns la o stare de plenitudine materială. Titircă are conștiința rolului și a poziției sale în societate, a forței de care dispune și a faptului că lumea aceea există și este așezată în folosul lui, că toate concură spre binele său și al lumii din care face parte, pe care el și ai lui o consideră națiunea, poporul . . .

Dumitrache nutrește un puternic sentiment de clasă, declarîndu-se cu mîndrie negustor, împărțind lumea în două categorii ireconciliabile — negustori și vagabonzi. „Eu de! negustor, să mă pui în public cu un cate goale nu vine bine . . ." — spune el. Morala clasei sale se întemeiază pe avere și deci pe oroarea de cine „n-are chioară în pungă"».[9]

La Jupîn Dumitrache trăsătura dominantă derivă dintr-una caracteristică clasei din care face parte; este rezultatul sentimentului de proprietate altoit pe conștiința poziției și a forței deținute în societatea acelei vremi. La Titircă se manifestă o suficiență dominantă, senti-

* I. L. Caragiale, *Opere,* I, Teatru, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, Cu o introducere de Silvian Iosifescu, E.S.P.L.A., 1959, pp. 11—78.

mentul stăpînului îl face să ţină cu ardoare la bunurile sale. De aici grija lui pentru „onoarea de familist", căci dacă pentru celelalte bunuri are grijă autoritatea, pentru păstrarea „onoarea de familist" luptă doar el şi... Chiriac. „Onoarea de familist" are şi semnificaţia subliniată de G. Călinescu: „Onoarea la care ţine atît jupîn Dumitrache nu este o atitudine etică, ci un snobism, imitaţia chestiunii de onoare a aristocraţilor din epoca privilegiilor"[10], este perspectiva cu care sînt privite în general personajele de către Caragiale.

Totuşi, am greşi dacă n-am ţine seama de unele trăsături foarte intime ale personajului Dumitrache, dezvăluite tocmai în raporturile sale cu Veta. Poate că ceea ce simte Dumitrache pentru consoarta sa să nu poarte neapărat numele de iubire, dar are în tot cazul coloratura care o apropie. I-am spune gingăşie dacă nu ne-am teme că nu se potriveşte cu înfăţişarea şi semnificaţia personajului; de aceea, mai potrivit ar fi s-o numim dorinţă de ocrotire. Ţinîndu-se cont de această manifestare pozitivă a jupînului, semnificaţia „onoarei de familist" devine şi mai amplă, personajului însuşi luminîndu-i-se noi planuri.

În *O noapte furtunoasă* sînt surprinse relaţiile dintre lumea privilegiată şi autoritatea aflată cu totul în slujba intereselor deţinătorilor de bunuri şi putere, la apelul cărora se arată gata să răspundă — asemenea lui Ipingescu: „urgent", „prezent". Este semnificativă promptitudinea cu care, fără să fi controlat dreptatea părţilor, ipistatul se declară gata să-i tragă ghionţi şi palme „la despărţire", adică la secţia poliţienească, celui pe care Jupîn Dumitrache îl bănuia rîvnind la un bun al său, „bagabontului" Rică Venturiano.

Onorat cu prietenia jupînului, ipistatul îşi îndeplineşte cu încîntare funcţia de comentator politic şi om de acţiune, dar nu-şi poate înfrîna o oarecare maliţiozitate născută din conştiinţa superiorităţii sale „intelectuale", a informaţiilor şi bănuielilor de om al forţei publice. Este o mică satisfacţie pe care şi-o permite „umbra" jupînului, conştient tot timpul că-i este subordonat.

Cu Rică Venturiano apare un nou aspect, acela al poziţiei burgheziei negustoreşti în raport cu intelectualitatea. Dispreţul faţă de „scîrţai-scîrţai" pe hîrtie este evident, acestora fiindu-le rezervate palmele, ghionturile pe stradă, la cafenea sau la „despărţămînt". Acestea toate cît timp este vorba de intelectualitate în general, de „coate goale", care erau nevoiţi să mănînce „pe datorie" şi să se îmbrace „pe veresie". Atitudinea este cu totul alta cînd Dumitrache simte în „scîrţai-scîrţai" pe un apărător al intereselor lumii sale, am zice pe ideologul ei.

Rupt din realitatea vremii, Rică era făcut ca prin vorbăria pretenţioasă şi incoerentă să ascundă golul şi lipsa de principii. În spatele cuvintelor sunătoare despre „republică şi reacţiune", despre „venitorele şi trecutul", despre „sufragiul universale", dedesubtul împotrivirii

arătate celor care se înfruptă din sudoarea poporului, se aflau poziții prea puțin generoase, apărate de Rică și de toți cei care, în același stil, „combăteau" în gazetele vremii. De aici rezultă prețuirea lui Dumitrache și a lui Ipingescu, cărora le erau inaccesibile modalitățile gazetărești de abordare a unei probleme la care „consimțeau" cu toată ființa, intuindu-i eficacitatea pentru propriile lor interese. De aceea Dumitrache se simte atît de onorat cînd intelectualul, de fapt pseudointelectualul Rică Venturiano, „cabulipsește" să intre în familie, ca soț al Ziței cea „desvorțată" de omul „fără ambiț" să ajungă cineva, cum se arătase a fi Ghiță Tîrcădău.

Acest Rică Venturiano nu este altceva decît un „moftangiu" a cărui „evoluție" o fixează tot Caragiale, arătîndu-l: „Din clasele primare pînă la bacalaureat — anarhist. De la bacalaureat pînă la primul examen de universitate — socialist. De la primul examen pînă la licență — progresist. De la licență pînă la slujbă — liberal. De la slujbă pînă la pensie — conservator"[11]. Este reprezentativ pentru liberalii demagogi, cărora le erau proprii frazele în genul celor ale lui Rică Venturiano, ca dovadă a „democratismului". Cine nu-și amintește de: „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm", sau „nimeni nu trebuie a mînca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Constituțiune".

Spiridon și Chiriac, după cum observa Gherea, reprezintă fațete ale lui Titircă Inimă-rea, aflat în anumite stadii de dezvoltare. Observația este cu totul judicioasă dacă ținem seama de pozițiile din piesă ale celor doi, precum și de cele prevăzute pentru ei în proiectata, dar neînfăptuita comedie *Titircă, Sotirescu et C-ie*, în care Spiridon urma să fie sportsman cu cai de curse, automobil, deputat, precum deputat trebuie să fie și Chiriac. Era o evoluție firească în societatea acelor vremi, a acestor personaje. Spiridon, de exemplu, în ciuda tuturor chelfănelilor îndurate de la Jupînul, nu este altceva decît un profitor în devenire, pe care îl arată ca atare un fapt, mărunt în aparență, dar grăitor. Cînd Rică se află la strîmtoare, Spiridon nu acceptă să-l scoată din încurcătură decît contra plată și nu trece la fapte decît după ce se convinge, socotind „cu scumpătate" banii.

Reprezentante ale aceleiași lumi, femeile poartă și ele în scenă aspecte diferite. Veta, viciată, are, totuși, o doză de discreție și uneori chiar de bun-simț. Veta privește cu seriozitate frămîntările „din gelozie" ale amantului, le crede și „compătimește" la suferințele amoroase, este sincer afectată de demonstrația cu șpanga a lui Chiriac, vorbește omenește și se comportă firesc. Este evident că Veta îl iubește pe Chiriac, romanțios și totodată cu ceea ce criticul și istoricul literar Ș. Cioculescu numește „frenezia vîrstei preclimacterice"; se pune însă problema sentimentului lui Chiriac. Este iubire? E greu de spus, dar

tacole de valoare şi creaţii remarcabile unor actori ca: Ion Petrescu, Maria Ciucurescu, Ion Brezeanu, Nicolae Soreanu etc.

În zilele noastre, *O noapte furtunoasă* a cunoscut spectacole foarte bine realizate, mult apreciate de public. Creatorii noştri, în frunte cu echipa de comedie a *Teatrului Naţional „Ion Luca Caragiale"* din Bucureşti, au reuşit nu numai să valorifice adevăratele sensuri ale piesei, dar să şi prezinte publicului de azi interpretări poate tot atît de strălucite ca cele care au fost pregătite în prezenţa lui Caragiale. Preluînd tradiţiile valoroase şi dezvoltîndu-le, regizorii şi actorii din zilele noastre au prezentat în mod critic tipuri de burghezi autentici. Rămîn memorabile creaţiile lui Al. Giugaru (Jupîn Dumitrache), Radu Beligan (Rică Venturiano), Marcel Anghelescu (Ipingescu), Eugenia Popovici (Ziţa), Silvia Dumitrescu-Timică (Veta), Niky Atanasiu (Chiriac) şi creaţia regizorului Sică Alexandrescu.

O scrisoare pierdută

Nu numai pentru dramaturgul Caragiale, ci şi pentru întreaga literatură dramatică românească satirică, *O scrisoare pierdută** înseamnă creaţia cea mai de preţ. Este o capodoperă a lui Caragiale, a dramaturgiei româneşti şi chiar a genului, prin modul în care surprinde şi atacă aspecte caracteristice ale realităţii şi demască sistemul unor aşezări social-politice care-şi ziceau ele singure, şi doar ele, reprezentative. Este o capodoperă prin conţinutul ei ascuţit critic îndreptat împotriva minciunii ascunse în spatele pretinselor lupte electorale, „viaţa popoarelor" — cum le declară demagogul Caţavencu.

Piesa, satiră a politicianismului sub toate formele şi măştile, arăta unitatea de interese existentă între profitori în probleme majore, punea în lumină formele diferite pe care le îmbrăca această farsă, de la cioroväielile între grupurile aceluiaşi partid, şi ajungea cu semnificaţiile pînă la a satiriza aşa-zisele principii ireconciliabile pe care le trîmbiţau partidele burgheziei şi ale moşierimii. *O scrisoare pierdută,* demonstrînd lipsa de principii contrare, demasca unitatea dintre partide sau fracţiuni determinată de poziţia lor comună de exponenţi ai unor clase exploatatoare, unitate care s-a autodemascat în chip atît de tragic pentru mase cu ocazia evenimentelor sîngeroase din 1907. Atunci, în parlament, liberalii şi conservatorii s-au îmbrăţişat, conştienţi că, în faţa unor evenimente care ameninţau condiţia lor de exploatatori, „micile pasiuni" trebuie să dispară. S-au îmbrăţişat, au vărsat lacrimi „de pruncească", aşa cum erau obişnuiţi să verse cei de-o seamă cu Caţavencu, şi au pornit să ucidă ţăranii, lumea truditoare ridicată pentru pîine şi dreptate.

*Opere, Teatru, E.S.P.L.A., 1959, *op. cit.*, pp. 100—221.

Scanned with OKEN Scanner

Lucid şi neiertător, Caragiale nota cu sarcasm că „au urmat, în camere, duioase scene teatrale, ... astfel de exhibiţiuni se numesc scene înălţătoare... Toată lumea a plîns, miniştri de azi miniştri de ieri, deputaţi, senatori, publicişti, raportori...“ şi „doi mari între mari fruntaşi, un conservator şi un liberal, s-au strîns în braţe cu efuziune şi s-au sărutat solemn“ *(1907, din primăvară pînă-n toamnă)*. El precizează, plin de dezgust, că „excentrica paradă teatrală trebuia firește să fie considerată de poporul întreg ca o ultimă opinteală a politicienilor, pentru păstrarea privilegiilor oligarhiei...“

Existau totuşi ciocniri, cele care i-au oferit, de altfel, lui Caragiale materialul dramatic; ele nu rezultau însă din lupta, ci din concurenţa între cele două categorii şi între diferitele partide care le reprezentau. Este vorba de concurenţă, adică de pătrunderea şi de acapararea unor poziţii cît mai productive, a locurilor celor mai bune în procesul exploatării. De altfel, motorul întregii piese, faptul dramatic dinamizator al comediei în patru acte *O scrisoare pierdută* este acela că Nae Caţavencu vrea să ajungă deputat, cum spune mai precis scriitorul Camil Petrescu: „Subiectul acestei capodopere ar putea fi rezumat dintr-o singură propoziţie: Nae Caţavencu vrea să fie, cu orice preţ, deputat“.[14]

Vrea să ajungă deputat pentru că este condus de cine ştie ce înalte principii ostile grupului reprezentat de Trahanache, Tipătescu, Farfuridi etc. sau pentru că în calitate de şef al grupului „tînăr, independent şi inteligent“, ar fi vrut să „combată“ în parlament în numele ideilor înaintate? Nici vorbă de aşa ceva. Caţavencu vrea să ajungă deputat pentru că atunci deputăţia aducea beneficii care nu puteau fi egalate nici de postul de primar, de avocat al statului, de epitrop efor la Sf. Nicolae sau de moşia Zăvoiul, pe care cu atîta largheţe i le oferă Tipătescu, în compensaţie, dispunînd de ele ca de nişte bunuri personale.

Se adună astfel şi se conturează o lume al cărei spirit l-a precizat însuşi Caragiale: „Principii — fleacuri! Omenie — mofturi! Chiverniseală — pricopseală şi ciupeală — acestea sînt principiile. Lipsa de omenie şi de caracter, asta e pecetea timpului nostru. A nu gîndi nimic, a nu simţi nimic, a nu voi nimic în afară de chiverniseală personală şi a nu te da în lături de la nimic ca să ajungi — iată maxima cea mai înaltă a vieţii noastre publice...“[15]

Deputăţia urmărită cu atîta asiduitate de Caţavencu însemna aşezarea oficială în rîndurile marilor profitori. Nu îl călăuzesc înalte principii, ci interesul care-l face ca atunci cînd este strîns cu uşa, spre a nu-şi compromite viitorul, să treacă în rîndurile partidei pînă atunci potrivnice, a cărei manifestaţie o conduce. Să ne amintim cunoscuta scenă din actul IV dintre Caţavencu şi Zoe, în care primul, nemaiavînd scrisoarea, admite să conducă manifestaţia guvernamentală în cinstea noului ales:

CAŢAVENCU *(umilit)*: Madam!
ZOE: Nu tremura! Pe parola mea de onoare, eşti scăpat...

Scanned with OKEN Scanner

CAŢAVENCU: Sărut mîinile... devotamentul meu...
ZOE: Cu o condiţie: după alegere, o să fie manifestaţie publică, ...d-ta ai s-o conduci.
CAŢAVENCU: *(repede şi supus):* O conduc...
ZOE: D-ta o să prezidezi banchetul popular din grădina Primăriei...
CAŢAVENCU: *(asemenea):* Prezidez...
ZOE: O să chefuieşti cu poporul...
CAŢAVENCU: *(acelaşi joc):* Chefuiesc...
ZOE: Şi o să vii aici cu toţii, să saluţi, în numele alegătorilor, pe deputatul ales şi pe prefect...
CAŢAVENCU: Da.

De asemenea, ne amintim manifestaţia unde Zaharia Trahanache, conducătorul pe plan local al celor aflaţi la putere, i se adresează lui Caţavencu: „Bravos! D-ai noştri stimabile! Mă bucur!...“ Pentru că-i venea greu să-şi explice schimbarea, avocatul cameleon preferă să sforăie demagogic, despre libertate, constituţie şi toate cele care se aflau în arsenalul politicienilor spre a fi folosite la nevoie.

Caţavencu şi dorinţa lui de a ajunge deputat agită toată piesa, dezvăluie „soliditatea“ aşa-ziselor principii, lumea coruptă a exploatatorilor, decăderea morală şi tranzacţiile de toate felurile. În sînul acestei lumi există mai ales concurenţă, nu există luptători, ci doar jucători „à la hausse“ sau „à la baisse“. Este o lume în sînul căreia nu se vor naşte victime, ci doar oamenii lipsiţi de condiţiile cele mai favorabile pentru înfăptuirea planului, dar care-şi aşteaptă rîndul cu certitudinea că acea lume există în folosul lor, că celor care n-au de gînd să-i clatine temeliile le este deschisă calea către cele mai înalte demnităţi. Spre a ajunge la ele, lipsa de principii şi onestitate constituiau cel mai bun nivelator al drumului deschis de arivism. Caţavencu este printre aceşti jucători şi chiar dacă, aparent, faptele de la sfîrşitul piesei l-ar arăta înfrînt, perspectiva corespunde întru totul realităţii, prezentîndu-l în continuare ca pe un om de viitor. Cuvintele Zoiei Trahanache: „Fii zelos, asta nu e cea din urmă cameră“ au valoare de promisiune.

Caţavencu era făcut să cîştige în acea lume şi nu este lipsit de semnificaţie faptul că în proiectata piesă a lui Caragiale *Titirică, Sotirescu et C-ie,* dintre personajele reluate, Nae Caţavencu se află pe cea mai înaltă treaptă socială: ministru. Era normal să fie aşa într-o lume în care unor indivizi de teapa avocatului „lătrător“, gata să verse „lacrimi de porunceală“, să şantajeze şi să falsifice, le erau rezervate nu oprobiul, ci onorurile. În legătură cu datele intime ale personajului, Camil Petrescu nota: „Nae Caţavencu este unul dintre cele mai superbe exemplare de ticăloşi imbecili din literatura universală. Spre deosebire de cretin şi idiot, imbecilul are calităţi de vervă, imitaţie, memorie, adică

Scanned with OKEN Scanner

nu e lipsit am zice de deşteptăciune. Dar e capabil de infamii şi e lipsit de orice scrupule, ceea ce face pe imbecil cu deosebire odios".[16]

Prin figura lui Caţavencu a fost conturat şi reprezentantul ideologic al liberalilor pretins progresişti, gata să treacă cu uşurinţă peste principiile care — ca să-l parafrazăm — sînt minunate, dar lipsesc cu desăvîrşire. Lacrimile vărsate pentru „ţărişoara" lui, dorinţa de a avea şi noi „faliţii noştri" („Anglia-şi are faliţii săi, Franţa-şi are faliţii săi, pînă chiar şi Austria-şi are faliţii săi ... Numai noi să n-avem faliţii noştri?"), clamările despre „lupta electorală" care este „viaţa popoarelor", adeziunea călduroasă pe care o găseşte la „confraţi", gata să-i aplaude chiar legăturile dintre fraze sau propoziţii, cum este acel „şi", după care urmează în grupul adepţilor un entuziast „bravo" — toate acestea nu ascund lipsa de principii, ci dimpotrivă, o accentuează. Revin, ca un laitmotiv, cuvintele lui Caragiale, valabile pentru întreg şi parte: „Principii — fleacuri! Omenie — mofturi! Chiverniseală, pricopseală şi ciupeală — acestea sînt principiile".

Dacă astfel se prezintă purtătorul de cuvînt al uneia dintre partide, se naşte firesc dorinţa de a-i cunoaşte şi pe ceilalţi, pe reprezentanţii partidei adverse, şi principiile care-i animă. În tabăra cealaltă îl vom întîlni pe onorabilul Farfuridi, personaj stăpînit de aceeaşi dorinţă de a ajunge deputat ca şi Caţavencu, dar avînd cu totul alte date intime decît el. Despre Farfuridi se spune că este „sincer dar onest"; ne dăm seama însă că este prost şi că această prostie, pretenţioasă totuşi, a unui cap politic al vremii a căutat să o demaşte Caragiale şi a izbutit.

Farfuridi crede în ceea ce spune, dar n-are ce să spună, şi în timp ce abilul Caţavencu căuta ca prin fraze şi atitudini să ascundă golul, el îl arată în toată imensitatea sa. Scena cea mai grăitoare este cea din actul III, cînd Farfuridi lansează manifestul program al partidei sale. Îşi începe discursul de la „1821 fix" şi, după ce trece prin toate etapele, slăbeşte sau intensifică ritmul de emitere, poticnindu-se şi agăţîndu-se cu disperare şi cu suficienţă de toate datele terminate în „zeci şi patru", isprăveşte cu monumentala concluzie dezvăluitoare pentru întregul program politic: „ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele ... esenţiale". La sfîrşitul discursului nu este epuizat numai el, ci însăşi lumea de idei şi principiile partidei pe care o reprezintă. Farfuridi nu este numai un prost care nu poate lega cuvintele, lipsit de coerenţă în expunere, ci şi un om pus în situaţia de a spune ceva fără a avea ce.

Prezenţa în scenă a personajelor sus-amintite este de natură să demonstreze lipsa unor principii contrare între partidele sau fracţiunile exploatatorilor care prin rotaţie guvernau ţara, în numele principiului unic al profitului maxim realizat pe seama celor mulţi. Ele fixează, împreună cu celelalte personaje, într-un tablou de extraordinară forţă, aspecte vicioase ale acelei lumi. Camil Petrescu consideră că în piesă există „o galerie de personaje care unesc odiosul — fiindcă sînt clasă exploatatoare — şi ridicolul — fiindcă decalajul dintre pretenţiile

lor și incultura lor se traduce printr-o vervă frazeologică de o inconsistență și o savoare rar întîlnite în literatură".[17]

Iată-l pe Tipătescu, prefectul care consideră și acționează în acel județ ca pe propria-i moșie. El promite bunuri care nu-i aparțin și are puterea să le și dea fără a fi tras la răspundere. Cu dispreț chiar pentru o umbră de legalitate, el poruncește autorității să aresteze și să brutalizeze pe oricine nu-i convine lui. Pristanda dezvăluie prin relatările legate de arestarea lui Cațavencu abuzurile practicate de autoritate cu seninătate, „după obiceiul pămîntului"; „L-am amenințat că am poruncă de la conul Fănică să-l chinuiesc ca pe hoții de cai". Cunoscîndu-i-se puterea, candidatul la deputăție Cațavencu i se adresează în mod foarte elocvent: „Vreau... mandatul de deputat, iată ce vreau: nimic altceva! nimic!... Mi se cuvine!... Te rog!... Nu mă combate... Susține-mă... Alege-mă..." De la acest ultim aspect derivă faptul care merită subliniat că în piesă lupta nu se dă pentru alegerea candidatului, ci pentru desemnarea lui. Alegerea candidatului desemnat și agreat de oficialitate era asigurată prin diversele manopere electorale în care erau specialiști Ghiță Pristanda și mai ales „băieții" lui. De aceea, însuși Cațavencu îl roagă pe Tipătescu: „Alege-mă, nu mă combate". Ca urmare, Dandanache, candidatul necunoscut în oraș și județ, fără nici un merit sau argument, afară de acela că e trimis de centru, are — vorba lui Trahanache — „nu majoritate — ci unanimitate".

Descompunerea, minciuna și imoralitatea care tronau în acea lume sînt evidente în relațiile adulterine ale doamnei Zoe Trahanache cu Ștefan Tipătescu, în „diplomația" lui Trahanache, în plastografiile lui Cațavencu, în învîrtelile cu steagurile ale lui Ghiță Pristanda, în alegerea ca deputat a lui Agamemnon Dandanache. Acesta, lichea politicianistă, omul „imparțial" — cum se socotea el însuși — care de la 1848 se află în „toate camerele, cu toate partidele", este mai prost, dar mai viclean decît ceilalți. Camil Petrescu îl califică „idiot" pe alesul considerat de însuși autorul „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu". El a știut să negocieze cu mai multă utilitate „scrisorica de amor" găsită la un amic al său, becher, adresată unei dame, soția unei notabilități. Amenințînd că va publica scrisoarea la *Răsboiul*, obține deputația, dar refuză să-i dea amicului documentul, pe care este hotărît să-l exploateze la maximum. El speculează cu mai multă abilitate decît alții prilejuri pe care ipocrizia căuta să le ascundă cu orice preț. Dandanache folosește cu cinism și destulă luciditate șantajul, ceea ce denotă o practică îndelungată la cel care a fost în toate camerele, cu toate partidele. A găsit scrisoarea și „Adu o birze, mă, băiete, degrabă... Mă sui în birze și mă duc la persoana, la becherul, — nu spui ține — e persoană însemnată —; Găsește-mi, mă-nțeledzi, un coledzi, ori dau scrisoarea la *Răsboiul*. De colea pînă colea... gîrimîr... a trebuit, conița mea, să țedeze, și tranc! depesa aiți, neicusorule..." A folosit scrisoarea, i s-a dat colegiul, dar n-a înapoiat-o „andrisantului" „... Cum se poate, conița mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac asa prostie? Mai trebuie s-altădată... La un caz iar... pac! la *Răsboiul* (*Scena III, actul IV*).

Scanned with OKEN Scanner

Alegerea și trimiterea în parlament a acestei lichele decrepite are semnificații cu mult mai largi decît cele care decurg din șantaj și măsluire. Ele privesc sistemul ce se pretindea „reprezentativ" și democratic, arătîndu-l mincinos, odios și cu urmări tragice. Ion Slavici constată referitor la țara dominată de burghezie și moșierime: „E lucru de plîns cînd autorul ne silește să recunoaștem că în adevăr nu cel vrednic, nu cel cumsecade, nici cel mai curat sufletește, ci cel mai tîmpit, cel mai mișel iese în lumea noastră învingător". În legătură cu Dandanache și cu alte personaje „marcante", Camil Petrescu sublinia că „pe această dimensiune comedia lui Caragiale merge pînă la adîncuri în care comicul se conjugă cu tragicul".[18]

Prezența lui Pristanda, polițaiul orașului, subliniază totala aservire a autorității față de lumea stăpînitoare, aspect existent și în lucrarea dramatică anterioară. Pristanda, cu dispreț total pentru orice principii de libertate, deși are conștiința ilegalității pe care o comite — „curat violare de domiciliu" —, ascultă totuși de ordinele celor mai mari și pentru a le apăra liniștea violează case, desfundă urloaiele sobelor, dușumelele, toarnă fără ezitare la „hîrdăul lui Petrache" pe cei indicați de superiorii săi.

Lui Pristanda nu trebuie să i se facă nici o concesie. Reprezentant tipic al forței executive veroase, corupte și abuzive, crescute și întreținute în acest spirit de puternicii zilei, pentru Pristanda tot ce spune șeful său este „curat", de vreme ce acesta îl lasă „s-o mai cîrpească, de ici, de colo", și știe foarte bine că „dacă nu curge, pică". De cele 11 suflete, cu care ar vrea să se justifice destul de des, și pe care le folosește ca argument pentru matrapazlîcurile sale, are atîta grijă încît nimeni nu poate fi impresionat de greutățile unei „famelii mari". Ghiță nu este un mărunt slujbaș, ci „polițaiul orașului", adică șeful poliției, care însă se comportă cu atîta servilism pentru că are conștiința dependenței — profitabilă pentru el — de mai marii săi. El zice: „Lasă să mă ocărască... să mă bată... Nu e mai-marele meu? Nu e stăpînul meu, de la care mănînc pîine eu și unsprezece suflete?"

Are conștiința intereselor sale, știe pe cine trebuie să slujească cu precădere, pe cel care deține efectiv puterea. Totodată, are și perspectiva relațiilor, cunoscînd morișca electorală la a cărei mișcare contribuie cu zel cînd primește ordin. De aceea, cu toate că l-a arestat pe Cațavencu nu uită să i se adreseze cu „Coane Nicule" și să-i mărturisească: „Altele am eu în sufletul meu, dar de! N-ai ce-i face". De la Cațavencu așteaptă mai mult decît de la Tipătescu; știe că va ajunge și o dorește din toată inima, întrezărind profiturile: „Mare pișicher! Strașnic prefect ar fi ăsta!"

Printre personajele comediei *O scrisoare pierdută*, adevărat document social al vremii, există, pe lîngă reprezentanți ai lumii stăpînitoare și alte elemente. Sînt cei folosiți drept masă de manevră de politicianismul burghez, așa cum este cazul cu dascălii Ionescu și Popescu, „băieți buni", adepții lui Cațavencu. Reduși din punct de vedere intelectual, în *Titircă, Sotirescu et C-ie*, trebuiau să fie „Inspectori... în învață-

mîntul primar şi secundar public şi privat", deoarece prezenţa lor entuziastă în cadrul uneia din partidele de guvernămînt se cuvenea răsplătită.

Cetăţeanul turmentat face parte din aceeaşi categorie socială mai largă folosită ca masă de manevră; replicile de bun-simţ şi curajul pe care-l are uneori sînt mai mult rezultatul alcoolului decît al unei atitudini conştiente, iar încăpăţînarea de a preda scrisoarea „andrisantului" nu este o dovadă de probitate, ci mai mult reacţia mecanică de pe urma faptului că a fost atîta vreme „împărţitor la poştie". Ni se par concludente consideraţiile criticului D. I. Suchianu: „Din păcate, Cetăţeanul turmentat nu este onest ci... beţiv. Cînd omul e afumat, găseşte totdeauna cîte o idee care se ţine scai de mintea lui obnubilată. Această idee fixă este la el teoria andrisantului cunoscut, o idee mare care îl umple de personalitate, căci îi aminteşte de fostele sale înalte demnităţi publice... Dar deosebit de asta, se ştie că atunci cînd omul e beat şi-i intră în cap o idee, o urmăreşte pînă în pînzele albe, adică concret: pînă la deplina ei realizare materială. Amară deriziune a onestităţii"[19]. Nu este şi nu poate fi personaj pozitiv cel care aşteaptă să i se scrie numele candidatului pentru care votează: totuşi, el reprezintă o categorie de oameni, mulţi dintre ei oneşti, înşelaţi de minciuna „coaliţiunii".

Locul Joiţichii în viaţa publică este arătat de Farfuridi care o consideră totuna cu „partidul lor" „Adică partidul nostru: Madam Trahanache, dumneata, nenea Zaharia, noi şi ai noştri", şi are dreptate, pentru că Joiţica deţine adevărata forţă prin ascendentul pe care-l are asupra soţului bătrîn şi a amantului, prefectul judeţului. Este mai energică şi, totodată, mai chibzuită decît toţi, Ghiţă ascultă de ea mai mult decît de Tipătescu sau de Trahanache; pe Tipătescu — mai marele său direct — nu se sfieşte să-l mintă, spre a-i facilita Zoiei întîlnirea de afaceri cu Caţavencu. Zoe are conştiinţa intereselor imediate şi de perspectivă ale ei şi ale celor apropiaţi; adulterul este o obişnuinţă pentru lumea căreia îi aparţine; totul este să nu poată fi dovedit formal şi mai ales să nu fie speculat. Pe bună dreptate, D. I. Suchianu consideră că acest personaj este poate, într-o anumită privinţă, mai interesant decît celelalte, căci „fără a avea nevoie să fie caricaturizat (ă)... Această fiinţă, sub o înfăţişare seducătoare, sentimentală şi graţioasă, ascunde o etică profund vicioasă"[20], tradusă nu numai prin legătura cu Tipătescu sau prin refuzul de a se despărţi de Trahanache pentru Tipătescu, pe care-l iubeşte, ci chiar prin aparentul act de generozitate al iertării lui Caţavencu.

Trahanache are respectul autorităţii, deoarece „de la partidul întreg atîrnă binele ţării şi de la binele ţării, atîrnă binele nostru"; de acolo primeşte locuri în comitete şi comiţii, başca — aşa cum spune un alt personaj caragialian — moşiile. La ticăitul Zaharia Trahanache, aparenţa de bonomie nu poate să ascundă violenia care-l caracterizează. El este preşedintele judeţean al unui partid şi toţi acţionează aşa cum vrea el, vorba lui „opoziţie nu încape". Camil Petrescu îl consideră drept „unul

dintre cei mai extraordinari vulpoi din cîți au măsluit viața politică a vremii"[21], adăugînd că „într-o concurență de lupi flămînzi, el n-ar fi putut — fără o viclenie excepțională — să fie șeful organizației oligarhice". Pe Farfuridi și Brînzovenescu îi conduce cum vrea el, pe Tipătescu îl stăpînește prin Zoe, pe Dandanache îl alege, iar pe Cațavencu îl poate zdrobi, dar n-o face.

Zoe este pentru el cîteodată slăbiciune, dar de cele mai multe ori argument. I. D. Gherea relatează o foarte semnificativă intervenție a marelui dramaturg. „Îl văd pe Caragiale — scrie el — în fața unei mese, stînd lîngă Zarifopol; eu mai departe, avînd probabil vreo 14 ani. Tăcere. Deodată Caragiale exclamă: Herr Doktor, dumneata ce crezi? N-o fi știut Trahanache ce era cu nevastă-sa și cu Fănică? Te pomenești că făcea pe prostu! Se prea poate, că era șiret al dracului!... Dumneata, ce crezi?..."[22]

Pentru premiera comediei *O scrisoare pierdută* — care a avut loc la 13 noiembrie 1884 —, *Teatrul Național* din București a pus la dispoziție fruntașii săi. În afară de Grigore Manolescu (care-l pregătise în acea perioadă pe Hamlet) erau prezente toate personalitățile actoricești strălucite din acea vreme. În rolul lui Tipătescu a înscris o creație remarcabilă Constantin I. Nottara, actor și totodată director de scenă al spectacolului; Trahanache era pentru Iancu Petrescu primul său mare rol, am putea spune cel care l-a consacrat; Pristanda a fost Ștefan Iulian, Cetățeanul turmentat era interpretat de Mihai Mateescu „cu candoarea lui unică". Al. Catopol apărea în rolul lui Farfuridi, iar Ion Niculescu în Cațavencu și amîndoi acești actori, foarte tineri pe atunci, au realizat creații temeinice. Singura femeie din piesă era interpretată de Aristizza Romanescu.

A fost, așadar, o foarte fericită întîlnire între un text deosebit și o echipă excepțională de interpreți. Rezultatul nu putea să fie decît un mare succes, cum a și fost de vreme ce comedia a ajuns în stagiunea 1884—1885 la 16 reprezentanții, număr impresionant de spectacole pentru acea vreme. Era succesul ieșit din comun al unei piese căreia puțini îi acordaseră încredere, tratată cel mult cu binevoitoare superioritate de cronicarii care nu voiseră să-i fie ostili, dar îl îndemnaseră „discret" pe autor să-și schimbe genul.

Concepția asupra personajelor a fost conturată în prezența lui Caragiale, care, dramaturg grijuliu și om de teatru inspirat, a urmărit repetițiile, totdeauna atent și pregătit cu explicația revelatoare, nesfiindu-se la nevoie să fie regizor sau chiar actor, adică să arate cum credea el că ar trebui interpretat personajul respectiv. Astfel, creațiile acestor mari artiști au intrat în tradiție prin spiritul lor realist, prin extraordinara vervă comică, dar totdeauna prin respect față de textul autorului, prin străduința de a explora și valorifica sensurile. O singură observație avem de făcut în legătură cu optica lui Caragiale asupra modului de interpretare a personajelor sale, și anume la Cetățeanul turmentat. Pe celelalte personaje scriitorul a indicat actorilor să le satirizeze și a

Scanned with OKEN Scanner

aplaudat creaţiile lor; la Cetăţeanul turmentat însă s-a lăsat furat de umanizarea la care acesta se pretează şi necăjit, poate, că în întreaga sa comedie nu se găseşte un om adevărat, a făcut unele concesii în ceea ce priveşte spiritul interpretării actoriceşti.

De altfel, se ştie că marele dramaturg se interesa îndeaproape de modul în care operele îi ajungeau în faţa publicului. Lui Emil Gîrleanu — director al *Teatrului Naţional* din Craiova — dîndu-i consimţămîntul să fie prezentate, îi cerea „să respecte integritatea materială a textului respectiv". Unui prieten i se adresa: „Spune-mi, rogu-te, cine şi cum a jucat pe Dandanache, acea meschină bucăţică de *concerto obligato* pentru care aştept de atîta veac un virtuos".

Caragiale era pe bună dreptate grijuliu, mai întîi ca om de teatru care ştia că lucrările dramatice se realizează prin spectacole şi că — vorba lui — pentru excepţional este necesar să se întîlnească un Paganini cu un Stradivarius. A ţinut, pe cît i-a fost cu putinţă, să fie prezent în procesul realizării scenice, spre a asigura ţinuta spectacolelor şi mai ales spre a da direcţia cuvenită personajelor şi eficacitatea dorită sensurilor. Astfel s-a ajuns la „stilul Caragiale", la o mare autenticitate şi claritate în valorificarea scenică a mesajului.

În statornicirea unui stil de interpretare a comediilor sale şi-a adus contribuţia cea mai de preţ. „Dacă nu s-ar fi ocupat personal, cu o pasiune regizorală cel puţin egală cu aceea scriitoricească, să creeze prin interpreţi ilustrarea vie a caracterelor puse în piese, atunci nu se ştie cum s-ar fi jucat la început şi cum ar fi evoluat în decursul timpului comediile lui Caragiale"[23] — scrie Sică Alexandrescu. Subliniind cît de tineri erau cei chemaţi să dea viaţă dificilelor caractere dramatice din comediile marelui scriitor, meşterul de azi al înscenării comediei caragialiene conchide: „Dacă ei s-au ridicat deodată, şi într-atît încît şi azi ne străduim să-i ajungem, nu să-i depăşim, este desigur datorită în bună parte marelui regizor, care a ştiut să-i dirijeze, să-i însufleţească şi să-i frîneze. Ce s-ar fi făcut ei fără acest mare regizor, nu ştim — dar ştim de pildă, că, la Iaşi cînd *Scrisoarea pierdută* a fost reprezentată la o lună după premiera bucureşteană, Vlahuţă, care a văzut spectacolul, a declarat că piesa era... prost jucată!..., şi Vlahuţă avea termenul de comparaţie care nouă ne lipseşte şi sub care recunoaştem prezenţa şi influenţa regizorului Caragiale: premiera de la Bucureşti".[24] Totuşi, nici pe scena ieşeană n-au lipsit interpreţii de valoare şi au rămas în amintire creaţiile unor actori ca: M. Arceleanu (Trahanache), Ghiţă Dumitrescu (Cetăţeanul turmentat), C. Bălănescu (Dandanache), D. Pruteanu (Pristanda) şi alţii care, chiar dacă nu s-au bucurat de prezenţa autorului regizor la pregătirea premierei, au ajuns pe parcurs să sesizeze spiritul caragialian şi să-l redea în chip corespunzător. De altfel, este de notat că, în chiar scrisoarea citată, Al. Vlahuţă remarcă succesul spectacolului care — cum scrie el lui Maiorescu — „place lumii".

Astfel, datorită contribuţiei în care rolul determinant l-a avut regizorul Caragiale, s-a creat „stilul de joc Caragiale". Împotriva acestui stil,

Scanned with OKEN Scanner

evident realist, s-au ridicat unii pretinşi inovatori şi oameni de teatru, denaturînd, urmărind comicul de situaţii şi de limbaj, căutînd să răpească personajelor datele sociale. Tot Sică Alexandrescu dă exemple în legătură cu deformarea care pornea de la decorurile cîrpite, la costumele anacronice. „Discrepanţa costumelor a avut o influenţă hotărîtoare asupra jocului însuşi. Farfuridi, de pildă, devenea din ce în ce mai caricaturizat. Iată una din sursele denaturării pe nesimţite a satirei caragialeşti . . .“ Unele spectacole au fost montate idilic, cu finaluri în care apăreau „cucoane îmbrăcate ţărăneşte“[25] şi făceau „bezele“ manifestanţilor conduşi de Caţavencu, altele se transformau în adevărate clovnerii ca spectacolul cu *D-ale carnavalului* în care toţi interpreţii erau îmbrăcaţi în verde şi se mişcau în pas de dans, după indicaţiile unui pretins coregraf, pretins regizor de teatru, profesor de film etc., pe nume Mime Mizu.

În anii noştri, „stilul Caragiale“ a fost repus în drepturi, procedîndu-se la o valorificare care a dat o nouă şi superioară strălucire operelor sale, deplin clarificate pe toate planurile, prin spectacole întru totul corespunzătoare sensurilor textului. Misiunea valorificării capodoperei caragialene a revenit unor actori de frunte ai teatrului nostru. Pe scena *Teatrului Naţional „Ion Luca Caragiale“* din Bucureşti ei au înscris creaţii cu totul remarcabile. În regia lui Sică Alexandrescu au apărut: Costache Antoniu (Cetăţeanul turmentat), Ion Finteşteanu (Farfuridi), Marcel Anghelescu (Pristanda), Alexandru Giugaru (Trahanache), Ion Talianu şi Niky Atanasiu (Caţavencu), Radu Beligan şi Grigore Vasiliu-Bîrlic (Dandanache), Alexandru Critico, Niky Atanasiu şi Constantin Bărbulescu (Tipătescu), Elvira Godeanu şi Cella Dima (Zoe). La Iaşi, au înscris creaţii remarcabile actorii: Miluţă Gheorghiu în Farfuridi şi Ştefan Dăncinescu în Caţavencu, Nicolae Şubă în Cetăţeanul turmentat etc.

Jucată de sute de ori în ţară şi prezentată, de asemenea, cu mare succes peste hotare, la Paris sau Moscova, piesa lui Caragiale a prilejuit spectacole de valoare şi teatrelor naţionale de la Cluj sau Craiova, ca şi multor teatre din centrele regionale.

Conul Leonida faţă cu reacţiunea şi D-ale carnavalului

Aceste două comedii ale lui Caragiale prezintă, în parte, acea aşa-zisă mică burghezie, mai bine-zis categoria socială dependentă de *high-life* la a cărui remorcă se afla şi către care tindea. În amîndouă comediile regăsim satira îndreptată împotriva rînduielilor şi moravurilor burgheziei, dar mai cu seamă în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, în care, cu toate că dramaturgul o indică drept farsă într-un act, valorile de conţinut şi semnificaţiile sînt de o rară bogăţie.

Prin comedia (farsa într-un act) *Conul Leonida faţă cu reacţiunea**, scrisă în 1879, Ion Luca Caragiale începe să exploreze un domeniu

* *Opere*, Teatru, I, E.S.P.L.A., 1959, pp. 81—97.

Scanned with OKEN Scanner

care-i va prilejui pagini de ascuțită satiră, atît în dramaturgie cît mai ales în proză, multe din momentele sale avîndu-i ca „eroi" pe reprezentanții acestei lumi.

În sînul micii burghezii, scriitorul realist a surprins și delimitat două situații față de care a luat atitudine corespunzătoare. Este vorba de tendința unei părți de a pătrunde în rîndurile marilor profitori și de situația acelei părți care prin condițiile de viață era mai aproape de masa poporului. Față de primii s-a arătat neiertător, față de ceilalți a avut înțelegere, rîsul a făcut uneori loc simpatiei și duioșiei. Conul Leonida aparține primei categorii, este unul dintre acei care, cu pretenții de independență, nu fac altceva decît jocul partidelor și, năuciți de disputele politicianiste ale vremii, constituie masa de manevră a guvernanților sau opozanților. Așa cum observă S. Iosifescu, autorul unei monografii despre Caragiale, în Conul Leonida, dramaturgul a ridiculizat tipul „ideologului" de cafenea, cel care, în scufie și papuci, poate aborda cu aplomb cele mai eroice probleme, care, cu suficiență și ton doctoral, poate da explicații în orice domeniu oricît de complicat.

Această posibilitate de a lua atitudine în orice situație cu pretenția de a o rezolva, de fapt o evidentă inconștiență, este prezentată de Caragiale drept rezultatul posturii de masă de manevră în care era ținută această lume, acea „mică burghezie mare în lăudăroșenie", cum o caracteriza Marx. Pentru ei se scriau gazetele gen *Vocea patriotului național*, apărea o întreagă literatură de mistificare, pseudo-științifică, fals morală și așa mai departe. Haosul care domnea în mintea celor mai mulți însemna în bună măsură rezultatul spoielii lor de cultură.

Astfel ajung să deformeze cele mai nobile acțiuni, cele mai frumoase sentimente și mai clare noțiuni. Caragiale arată, cu izbutite mijloace de comedie, că pentru unii revoluția înseamnă „trîmbițe, chiote, lucru mare", actul reacționar de la 1866 (înlăturarea lui Cuza de către elementele reacționare) devine act revoluționar. În bună parte îi caracterizează un meschin spirit utilitarist care îi face să urmărească peste tot „un ce profit", considerînd republica drept „summa summarum", deoarece toți cetățenii onorabili, asemenea lui Leonida, vor avea „o leafă mai bună, toți într-o egalitate" — „pensia e basca" —, republica va aduce și legea de „mărături" (moratoriu), adică nimeni nu-și va mai plăti datoriile etc.

Zăpăcit de ziarele pe care le citește, nu le înțelege frazele încîlcite, dar le consideră sacrosancte, Leonida este atît de prins în acest hățiș încît atunci cînd află din gazetă despre „uneltirile reacțiunii", la chemarea sforăitoare „națiune fii deșteaptă", după ce are replica plină de haz „și noi dormim, domnule", se scoală și în mare grabă se pregătește să părăsească domiciliul și orașul. Leonida, și nenumărați alții ca el, reprezentau masa de manevră a marilor partide ale burgheziei și moșierimii, clientela politică cu pretenții de autonomie, dar atît de ușor de îmbătat cu apă rece.

Astfel, Ion Luca Caragiale satirizează deformarea ideilor democratice la un mărunt dar pretențios pensionar, haosul și suficiența care dom-

Scanned with OKEN Scanner

Năpasta, prezentată de *Teatrul Național* din București în anul 1890, s-a bucurat de o distribuție care cuprindea nume celebre: Grigore Manolescu (Dragomir), Constantin I. Nottara (Ion) și Aristizza Romanescu (Anca). Pentru primii doi, în special pentru Nottara, spectacolul și respectiv interpretările date rolurilor au constituit mari succese. Apropiindu-se cu neîncredere de personajul Ancăi, Aristizza Romanescu n-a putut atenua ceea ce Maiorescu numea „exagerarea caracterului femeii". Mai tîrziu, personajul și-a găsit interprete care au înțeles calea pe care o aveau de urmat pentru realizarea lui.

Rolul lui Ion i-a prilejuit o creație deosebită și cunoscutului actor de comedie Ion Brezeanu, cîștigat de autenticitatea personajului și de puterea emoțională a dramei sale. Printre interpreții excepționali ai lui Ion trebuie să-l amintim pe actorul Ion Sîrbul, iar în zilele noastre pe Emil Botta.

Alte lucrări dramatice și proiecte ale lui Caragiale

I. L. Caragiale a mai scris cîteva lucrări dramatice, unele ocazionale, altele determinate de cine știe ce nevoi materiale, piese mai puțin realizate în comparație cu operele de pînă acum.

Caragiale a scris libretul operetei sau comediei muzicale *Hatmanul Baltag*, împreună cu Iacob Negruzzi, după o nuvelă de Gane, care, la rîndul lui, se inspirase de la Dickens. Este o însăilare de scene bufe, de situații grotești, cu zeci de concesii făcute ilogicului, cu anacronisme amuzante și tot ce ar putea provoca rîsul.

Caragiale a scris sceneta *100 de ani*, de fapt un montaj privind principalele evenimente și înfăptuiri ale secolului al XIX-lea, ilustrate cu fragmente din lucrările celor mai reprezentativi creatori ai epocii.

Cu ocazia deschiderii primei stagiuni a *Companiei Davila*, Caragiale a scris sceneta *Începem*, care aducea în scenă o serie de personaje reale din rîndul componenților acestei formații. Sînt însă și unele fictive, menite să exprime anumite convingeri în domeniul teatrului ale animatorului și scriitorului Caragiale.

Adăugînd la cele de mai sus prelucrarea *O soacră* sau *Soacră-mea Fifina*, puțin semnificativă, și traducerea după *Roma învinsă* de Alexandre Parodi, realizăm tabloul global al lucrărilor cu caracter teatral ale lui Ion Luca Caragiale. Aici trebuie subliniată calitatea traducerii piesei *Roma învinsă*, care a făcut să se vorbească despre tînărul literat Caragiale, pînă atunci puțin cunoscut. Alături de *Ruy Blas*, tradusă de D. C. Ollănescu-Ascanio, *Roma învinsă* a fost considerată printre cele mai reușite tălmăciri în limba română realizate în primii ani de activitate ai *Societății dramatice*.

Scanned with OKEN Scanner

Marele dramaturg a intenționat să reia o parte din personajele comediilor sale și să le prezinte în situația de după trecerea a 25 de ani. Iată cum intenționa Caragiale să-i prezinte pe burghezii mijlocii din *O noapte furtunoasă*, ajunși în rîndurile *high-life*-ului:

— DUMITRACHE TITIRCĂ, senator guvernamental, 70 de ani.
— CHIRIAC SOTIRESCU, deputat guvernamental, 49 ani.
— SPIRIDON IONESCU, deputat, doctor în drept la Liège, sportman, cu automobil și cai de curse, 35 ani.
— NAE IPINGESCU, prefect de județ, 55 ani.
— RICĂ VENTURIANO, director, proprietar al *Alarmei*, avocat publicist, deputat în opoziție, 50 ani.
— VETA TITIRCĂ (Tante Liza), 55 ani.
— ZIȚA VENTURIANO (Tante Zoe), 46 de ani.

Dintre personajele capodoperei *O scrisoare pierdută* urma să apară grupul „tînăr-independent". NAE CAȚAVENCU era adus în postura de ministru. Dascălii IONESCU și POPESCU trebuiau — după cum s-a mai spus — să fie „inspectori pentru cursul de Istoria românilor în învățămîntul primar și secundar, public și privat".

În proiectata piesă *Titircă, Sotirescu et C-ie*, urmau să apară și o serie de personaje noi, ca: PULCHERIE (Chérie) SOTIRESCU, născută de Gantscho. Nepoata lui Ivanciu Ganciu, de la care moștenise 5 milioane, era soția lui Chiriac și amanta lui Spiridon. Un alt personaj trebuia să fie NINA NINON sau NINETTE, de fapt CHIRIACHIȚA TITIRICĂ, fiica lui Dumitrache și a Vetei și, bineînțeles, fina lui Chiriac. Mai figura și PRINCE ARTHUR, capitalist, proprietar funciar, petrolist. De altfel, și parte din celelalte personaje au aceste atribute, fie că este vorba de Chiriac, Ipingescu sau chiar Spiridon.

Piesa nu ne-a rămas și nu știm dacă a fost scrisă sau nu; probabil însă că nu. Cunoaștem doar lista personajelor, unele indicații în ceea ce privește acțiunea, care s-ar fi desfășurat la expoziție (expoziția din 1906), la moșia lui Chiriac și la redacția lui Rică Venturiano. Există chiar unele replici ale lui jupîn Dumitrache, Rică sau Cațavencu. Primul zice: „Progres, mare progres, n-avem ce zice: dar și lichele multe... destule! de par egzemplu — cumnatul meu, dl. Rică". Se vede că relațiile dintre cei doi s-au cam schimbat și aceasta, desigur, din pricina faptului că, în timp ce fostul jupîn este senator guvernamental, Rică Venturiano se află deputat în opoziție.

Iată și o replică a lui Rică: RICĂ (*cu putere și volubilitate crescîndă*): Da, am apărat o viață întreagă, fără șovăire ideile progresiste, instituțiunile, constituțiunea, acel pact fundamental al nostru al tuturor pentru care am vărsat cu un amor sincer (deși) dezinteresat, ca o adevărată tigresă care, sentinelă neadormită, stă totdeauna gata la postul său de

onoare spre a-şi apăra ca o leoaică desperată micii ei puişori favoriţi care n-au decît pe mama lor....“ etc.

Rică se întîlneşte, firește, cu Caţavencu.

CAŢAVENCU: Mă rog, dă-mi voie: ori avem dreptate, ori n-avem dreptate, din această dilemă nu poţi ieşi, ori, dacă n-avem dreptate...

RICĂ: Dă-mi voie... ăsta poate fi punctul de vedere al dv. Susţin însă...

CAŢAVENCU: Însă ce?

RICĂ (*după multă reflecţie*): Dă-mi voie; noi zicem aşa: ori aveţi dreptate, ori n-aveţi dreptate: din această dilemă nu puteţi ieşi! Ori... dacă n-aveţi dreptate...

CAŢAVENCU: Ba, pardon!...

RICĂ: Ba, pardon eu!...

Din păcate, se pare că piesa a rămas în stadiul de proiect, iar dacă a fost scrisă, cei peste 50 de ani trecuţi de la moartea marelui scriitor ne răpesc speranţa că ar mai putea fi, totuşi, găsită.

CARAGIALE, MAESTRU AL CREAŢIEI DRAMATICE

Un foarte interesant aspect îl reprezintă măiestria lui Caragiale, procesul său de creaţie şi mijloacele de realizare a imaginii artistice proprii dramaturgului, care spunea: „multe lucruri bune mi-au plăcut pe lumea asta, însă nici unul mai mult ca vorba, pe deasupra limpede, dar adîncă la înţeles“.

Nu se poate să nu atragă atenţia extraordinara vigoare dramatică a caracterelor create de Caragiale, să nu fim impresionaţi de vitalitatea care le-a făcut să treacă hotarul cărţii sau al scenei şi să pătrundă în viaţă. Aceasta presupune calităţi deosebite, o mare putere de concepţie şi o deplină stăpînire a mijloacelor de creaţie, generale şi specifice, care dau atîta pregnanţă operelor sale. De aceea este necesar, instructiv şi interesant, să urmărim procesul de creaţie şi modul de realizare a imaginilor nepieritoare din lucrările sale, care-l aşază printre cei mai valoroşi creatori de comedii de pretutindeni.

Prin relatările fiului său Luca ne parvine o preţioasă mărturisire în legătură cu procesul creator. Cînd era întrebat cum scrie, meşterul răspundea: „Eroii mă persecută... forfotesc în mintea mea... vorbesc... le văd gesturile, le aud cuvintele. Dar nu ştiu exact nici ce spun, nici ce vor face, şi pe urmă m-apuc să scriu şi-i las să-şi spuie singur păsul“. Spunerea păsului constituia însă un proces complex şi de loc uşor, de la stabilirea caracterelor pînă la desăvîrşirea lor, pe care o făcea cu cea mai mare meticulozitate, revenind de multe ori asupra a ceea ce, la un

moment dat, părea definitiv. „Îmi pieptăm stilul“ — zicea Caragiale şi relua cu grijă munca, urmărind să dea tiparului sau scenei creaţii fără cusur. Marele dramaturg şi prozator era poreclit în tipografii „Moş virgulă“, tocmai ca urmare a extraordinarei sale scrupulozităţi.

Sîntem cu toţii beneficiarii calităţilor unice ale scriitorului, creator de valori dramatice fără echivoc, grăitoare pentru omul mai puţin avizat, ca şi pentru cel de specialitate, accesibile cititorului obişnuit, actorului sau regizorului. Caragiale este un mare creator de tipuri, rezultat al capacităţii sale de a extrage din realitatea înconjurătoare esenţe şi a le transpune în operă prin imagini deosebit de grăitoare. Personajele sale trăiesc cu o rară vigoare, cititorului, actorului sau spectatorului nefiindu-i de loc greu să le cuprindă din toate punctele de vedere, să le poată face portretul, să sesizeze orizontul lor intelectual şi să le pătrundă procesele sufleteşti.

Indicaţiile scenice

Pentru conturarea caracterelor din piesele sale, dramaturgul a întrebuinţat mijloace diferite; unul din ele îl reprezintă indicaţiile scenice propriu-zise, pe care, acordîndu-le o foarte mare importanţă, Caragiale le-a folosit într-un chip propriu şi cu neegalată măiestrie.

În opera dramatică, creatorul nu are posibilitatea, ca la o lucrare epică, să-şi urmărească personajul şi să-l susţină prin explicaţii, descrieri şi consideraţii. În lucrările cu caracter dramatic, scriitorul fixează doar cadrul de dezvoltare, după care totul este lăsat pe seama personajelor, legătura acestora cu cititorul sau spectatorul făcîndu-se prin intermediul acţiunilor. Autorul nu mai poate interveni fără să împieteze asupra conciziei dramatice şi de cîte ori locul acţiunii este luat de explicaţii înregistrăm pasaje discursive, în general fără eficacitate. În dramaturgie, autorul poate totuşi să-şi urmărească şi să-şi îmbogăţească eroii prin „indicaţia scenică“, care nu este un comentariu al personajelor, ci un film tot al unor acţiuni ale acestora, de natură să desăvîrşească anumite momente caracteristice. Astfel este înţeleasă şi folosită indicaţia scenică de către Caragiale, care-i acordă o foarte mare importanţă, folosind-o ca mijloc principal de caracterizare a personajelor, imediat după modul primordial, care este limbajul.

Folosirea indicaţiei scenice ca mijloc de caracterizare a personajelor nu arată — aşa cum ar fi tentaţi să creadă unii — anumite slăbiciuni în ceea ce priveşte posibilitatea de a crea tipuri, ci diversitatea şi originalitatea mijloacelor de creaţie ale marelui dramaturg. Indicaţia scenică nu trebuie privită ca o „proptea“, ci ca un foarte eficace şi specific mijloc dramatic de reliefare a personajelor în acţiune. Prin aceste indicaţii, Caragiale îşi arată o dată mai mult calităţile sale de om de teatru capabil să vadă personajele acţionînd şi să facă din fiecare replică rezul-

Scanned with OKEN Scanner

tatui unui proces de trăire. Fie că sînt scurte indicaţii privitoare la gesturile, inflexiunile vocii etc., fie că au proprietate analitică, ele aduc preţioase contribuţii la fixarea caracterelor dramatice.

Un exemplu grăitor privind modul în care este folosită indicaţia scenică inclusă în procesul de creare a personajului, indicaţie fără de care n-ar fi posibilă înscenarea judicioasă, avînd în vedere şi laconismul textului, îl reprezintă un cunoscut fragment din *Conul Leonida faţă cu reacţiunea.* În scena de mai jos, cum consideră Silvian Iosifescu, „este o minunat de exactă descriere a reacţiilor de spaimă pe care le poate avea soţia pensionarului, cînd e trezită din somn în astfel de condiţii. Toate amănuntele date, toate mişcările... sînt la fel de veridic caracteristice pentru personaj şi pentru moment".

„(Coana Efimiţa se aşează pe o ureche şi adoarme şi ea. Unu după miezul nopţii sună rar în vecinătate: patru bătăi pentru sferturi apoi o bătaie mai gravă pentru ceas. În orchestră melodramă „misterioso". Cîteva momente pauză, după care se aud în depărtare, două, trei detunături de puşcă şi chiote surde: apoi altele mai multe şi strigăte mai distincte, şi încă o dată).

Efimiţa (se deşteaptă şi se ridică-n pat, privind cu nedumerire către uşă şi întrebînd cu neastîmpăr): *Cine e?* (Pauză). *Cine e?* (Pauză. Sare din pat, aleargă repede la uşă şi o încearcă dacă e bine încuiată, asemenea la fereastră, şi se întoarce mai puţin îngrijată să se aşeze iar la loc, făcîndu-şi cruce). *Cine ştie ce-oi fi visat!* (Se culcă şi aţipeşte iar; în orchestră melodramă; pauză; o salvă de detunături şi strigăte înmulţite; cucoana sare din pat cît colo) *Cine e?* (O pauză; merge tremurînd la masă, caută pe întuneric chibriturile şi aprinde lampa; foarte emoţionată, încearcă încă odată uşa, merge în vîrful degetelor la dulapul de haine, îl încuie repede ca şi cum ar fi prins pe cineva în el, şi ascultă cu palpitaţie ce se petrece înăuntru; se uită apoi pe sub paturi şi prin toate colţurile, stinge lampa, se închină şi se urcă iar în pat) *Ce-o fi asta?* (Deodată, se aude o nouă salvă şi chiote prelungite. Coana Efimiţa sare jos şi rămîne înmărmurită în picioare, ascultînd. O altă salvă şi strigăte) *Leonido!* (Zgomotul se repetă) *Leonido!* (Pauză. Zgomotul se repetă cu putere. Cucoana se repede peste un scaun, cu exasperare, se împiedică şi cade peste patul lui Leonida). *Leonido!!!*"

Mai pot fi aduse multe exemple referitor la modul în care indicaţia scenică împlineşte personajul portretizîndu-l, fixîndu-i reacţiile cele mai diferite, conforme cu caracterul său şi revelatoare pentru actor sau cititor. Este destul să ne gîndim la scena care precedă discursul lui Caţavencu din actul III şi la cuvîntarea în care indicaţia dă şi mai multă viaţă tipului de demagog, capabil să treacă de la lacrimile „de porunceală" la tonul „vioi şi lătrător", sau prima scenă a actului II din *O noapte furtunoasă* şi altele. Procedeul indicaţiei este folosit şi în *D-ale carnavalului,* la Crăcănel sau Pampon, precum şi în *Năpasta,* unde atît Ion cît şi Anca se definesc şi prin aceste indicaţii.

De altfel, remarcabila putere de analiză a lui Caragiale, evidentă prin indicaţiile scenice, puterea de a urmări şi reda viul subteran sau sub-

Scanned with OKEN Scanner

textul, cum i se mai spune în teatru, o întîlnim și în nuvelistică. Să ne amintim de excepționala prezentare a procesului de încuibare a fricii în ființa lui Leiba Zibal, adevărată cale către nebunie, sau de temerile și nebunia lui Stavrache.

Formula caracteristică

Există în opera dramatică a marelui scriitor o seamă de personaje care par obsedate de o anumită expresie, numită de comentatori *formulă caracteristică*, al cărei tîlc nu este prea greu de deslușit, fiecare avînd o precisă semnificație, dedesubtul a ceea ce ar putea să pară efect. „Rezon"-ul lui Ipingescu, „curat"-ul lui Pristanda și „puțintică răbdare" a lui Trahanache, „vorrba" a Ipistatului din *D-ale carnavalului*, iată cîteva din formulele caracteristice de natură să contribuie la o cît mai precisă conturare a personajelor.

Ar fi cu totul greșit să considerăm că este vorba de folosirea mecanică a unei formule de natură să se imprime prin repetare sau să fie hazoasă prin eventuale neconcordanțe cu anumite situații. Caragiale n-a utilizat niciodată formula caracteristică drept mijloc de realizare a unor efecte formale. Dimpotrivă, ele sînt cu grijă alese și precizează poziția acelui om în societate, dependența sau independența sa, orizontul intelectual, felul de a acționa în viață etc. Să luăm, de pildă, „rezon". Un exemplu obișnuit. Departe de a fi adusă și repetată spre a provoca ilaritate în rîndul spectatorilor, această formulă exprimă relațiile existente între Ipingescu și Jupîn Dumitrache, mai precis între autoritatea administrativă (păstrînd proporțiile) și proprietarii burghezi. „Rezon"-ul, „aprobările pozitive" și toate cîte le mai repetă Ipingescu arată clar subordonarea autorității față de punctul de vedere și interesul „onorabililor" proprietari. „Rezon"-ul ne duce către deplina înțelegere a personajului care se arată gata să „împlinească" la „despărțămîntul de poliție", ceea ce jupînul n-ar fi reușit să îi dea în suficientă măsură „bagabontului" pe care-l bănuia atentînd la un bun al său. „Rezon"-ul lui Ipingescu are, astfel, semnificații mai largi, contribuind, totodată, la o foarte puternică fixare a personajului.

Un alt personaj și un alt exemplu adeseori folosit de formulă caracteristică: Pristanda, cu al său „curat". Formula stabilește poziția de subordonare a acestui salariat lipsit de onestitate față de mai marii politici ai județului. Umilința pe care caută să o facă simțită și care este un mod de a-și cîștiga bunăvoința șefilor, promptitudinea cu care se arată gata să execute ordinele lui Tipătescu sau cererile Zoiei, toate sînt concretizate cu acest „curat". „Curat" este o formulă care des întrebuințată poate da naștere la situații amuzante prin neconcordanțe de felul cunoscutului „curat murdar", dar nu nesemnificative pentru polițaiul gata să socotească murdăria curată dacă așa vrea superiorul său.

Niciodată formula nu este utilizată în chip mecanic, fără discernămînt. La Pristanda, în cazul de mai sus, ca și în celelalte situații, formula fixează personajul nu numai prin repetare, ci și prin ceea ce semnifică, fiind, astfel, și un mijloc de caracterizare. Scena I a actului I din *O scrisoare pierdută* este întru totul grăitoare din punctul de vedere arătat mai sus. La vremea sa, Gherea observa că Ghiță Pristanda, după ce a aprobat prin „curat" toate cele spuse de Tipătescu despre Cațavencu și grupul său, cînd vine vorba de afacerea cu steagurile și prefectul îi spune: „ai tras frumușel condeiul", după doar o clipă de uitare, cînd zice: „curat condei", își retrage vorba. Formula a fost folosită de dramaturg într-o situație pe deplin justificată, pe Ghiță l-a luat gura pe dinainte, dar și-a revenit imediat văzîndu-și interesele amenințate: „Adică cum condei, coane Fănică"? La fel și cu formula caracteristică a Ipistatului din *D-ale carnavalului*, „vorrba", emisă cînd cu foarte mare asprime, cînd cu „intenție foarte fină", depinzînd de situație și mai ales de interesul fericitului cîștigător perpetuu al porttabacului cu muzică. Caragiale indică și gesturi caracteristice. Să ne amintim de cel al lui Ion din *Năpasta* sau de mîngîierea „favuridelor" de către jupîn Dumitrache. Aceste cîteva exemple sînt, poate, de natură să arate că formula este folosită de marele nostru dramaturg nu pentru a obține efecte formale, ci pentru a caracteriza un personaj sau o situație.

Numele, limba și stilul personajelor lui Caragiale

Alături de indicațiile scenice și formulele caracteristice, un rol important în fixarea personajelor îl dețin numele lor, care înlesnesc precizarea din punct de vedere social sau sugerează caracterul.

În privința posibilităților de fixare socială a personajelor să ne gîndim la deosebirile existente între numele celor din *O noapte furtunoasă* și ale celor din proiectata *Titircă, Sotirescu et C-ie*. Personajele noi din a doua piesă, cele feminine, de exemplu, se numesc Ninon sau Chérie, în timp ce în prima avem de-a face cu Veta și Zița. De altfel, aceste două din urmă în *Titircă, Sotirescu et C-ie*, aflîndu-se în pas cu evoluția clasei lor, nu se mai numesc Veta și Zița, ci Tante Lize și Tante Zoe. Foarte evidente sînt asemenea aspecte și în lumea *Momentelor*, unde numele nu fixează numai clase sociale diferite, dar chiar diferite trepte în evoluția aceleiași clase. Observațiile privesc și limbajul, fiind interesant de urmărit în operele lui Caragiale modul în care el evoluează, corespunzător diverselor stadii de dezvoltare a burgheziei. Există o suită de la schita *Răsplata jertfei patriotice* la *O noapte furtunoasă*, apoi la personajele cu *jour fix* și *five o'clock*, din *Momente*, la limbajul din *Titircă, Sotirescu et C-ie*, pe care-l putem bănui după numele personajelor.

Silvian Iosifescu observă că în *Răsplata jertfei patriotice* există un singur cuvînt care nu face parte din limbajul obișnuit al eroului schiței, nea Niță, acest cuvînt este „fitanție". În *O noapte furtunoasă*, în lim-

bajul jupînului, burghez în ascensiune pe scara socială, se află destule cuvinte şi expresii care nu-i aparţin, dar caută să le folosească pentru că ele constituie un mijloc de a se înţelege cu lumea către care tinde.

Trebuie să subliniem, folosind consideraţiile lui Tudor Vianu, precizia cu care sînt notate prin limbaj epocile şi fizionomia anumită a personajelor. Astfel, la păturile mijlocii, la oameni ca Dumitrache sau Ghiţă Pristanda, care tind mai sus, dar se află încă aproape de treapta iniţială, neologismele sînt preluate cu pronunţia lor originală: „pansion" la jupîn sau „suspandaţi" la Pristanda, în timp ce în lumea *high-life*-ului, reprezentînd o nouă treaptă, se vorbeşte franţuzeşte în mod curent, iar româneşte numai „avec les domestiques", se întrebuinţează expresiile franceze „fără nici o preocupare de adaptare a lor, nici măcar inabilă".[27]

De asemenea, trebuie subliniat faptul că în cazul preluărilor superficiale, la lumea de mijloc, expresiile oficioase şi de bonton sînt lăsate de o parte în momente de tensiune. Dumitrache vorbeşte atunci foarte normal; ba mai face loc turcismului „cabulipseşte", iar Farfuridi, care fusese atît de „parlamentar" în timpul discursului, înfuriat de Caţavencu şi grupul său, le strigă: „Vă-nvăţăm noi, papugiilor". Cît de bine este pus în lumină prin limbaj parlamentarismul de faţadă al lui Trahanache, tradus prin rugămintea, adresată unor participanţi la întîlnire, să-l dea afară pe Cetăţeanul turmentat:

— „Stimabile! Stimabile (*cu afabilitate*), rog, daţi afară pe onorabilul".

Atent şi perspicace, Caragiale a fixat personajele sale prin nume şi limbaj caracteristic, mergînd cu minuţiozitatea pînă acolo încît le face să difere prin limbaj, ca rezultat al apartenenţei la generaţii diferite, chiar pe cele două surori Veta şi Ziţa. Diferenţierea este justificată, deoarece între ele există o deosebire de vîrstă şi nu contravine de loc adevărului evoluţiei istorice a vieţii burgheziei din acea vreme.

Grija ca numele să corespundă atît din punct de vedere social, cît şi al caracterului personajului o găsim şi în lumea eroilor din *Năpasta*. Aceştia au nume autentice: Anca, Ion, Dragomir, Gheorghe, limbajul le este, laconic şi sugestiv totodată, în stare să zguduie sau să creeze momente de lirism.

În ceea ce priveşte capacitatea numelui de a fixa trăsăturile de caracter, au demonstrat-o poate şi cîteva din personajele citate mai sus, alături de care îl vom pune pe ticăitul, dar şiretul Zaharia Trahanache, pe lătrătorul Caţavencu. Sigur că nu orice nume este făcut să spună ceva în legătură cu trăsăturile de caracter ale personajului, dar majoritatea numelor existente în operele dramatice ale lui Caragiale o fac. Nu putem încheia discuţiile legate de problema tipizării prin nume fără a aminti de interesantul studiu al lui Ibrăileanu intitulat *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în care valorosul critic ieşean precizează că „lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă pînă ce nu ştia exact numele tuturor personajelor", arătînd cu justeţe semnificaţia multor nume întîlnite în creaţiile literare ale lui Caragiale.

Personajele sînt fixate prin stil, adaptat la caracter prin vocabular, aşa după cum s-a văzut, precum şi prin topica sau ritmul frazelor.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale a folosit diverse procedee de comic verbal spre a fixa lipsa de cultură și carența intelectuală, aproape generale la personajele sale. Astfel a recurs la deformări de cuvinte: „bagabont", „cremenal", „apropitar", „catindat", „vitrion", „vermult" și la o serie de particularități morfologice și sintactice (folosirea abuzivă și nepotrivită a conjuncției „pentru ca", lipsa acordului între subiect și predicat, toate cu rol critic, nu pitoresc). Politicienii săi folosesc un stil bombastic și realizează prin declarațiile lor aforisme monumentale prin absurditate („Trădare să fie . . . dar s-o știm și noi . . .": sau „După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani"; sau „Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice, dar lipsește cu desăvîrșire")[28]. Este prezentă în minte frazeologia unor politicieni de felul lui Cațavencu sau Farfuridi, prolixitatea limbajului lui Leonida sau limbajul precis și tăios al lui Ștefan Tipătescu, om care se simte stăpînul județului.

S-a observat cît de grăitor este limbajul personajelor din *Năpasta,* sobru și expresiv totodată, limbajul unor oameni pe care viața i-a învățat să fie reținuți, neîncrezători și atenți față de fiecare vorbă. Este foarte concludent pasajul citat de Gherea, căci el exprimă zbuciumul și speranțele lui Dragomir. Întrebat de Gheorghe: „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?", ucigașul răspunde: „Ce să facă? Stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrabă . . ."

Tudor Vianu notează că „limba și stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un monument al dezvoltării realismului în literatura noastră", subliniind marea calitate a scriitorului care face „să se audă felul de a vorbi al personajelor sale, prin notarea particularităților de vocabular sau de construcție ale acestora". De asemenea, arată că individualizarea prin limbaj a personajelor implică „atitudinea scriitorului față de ele, față de inteligența, nivelul lor de cultură, categoriile sociale cărora le aparțin". În comedie, „această atitudine este negativă și biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale".[29]

Dialogul, monoloagele și situațiile

Personajele conturate în chipul arătat mai sus se întîlnesc în scenă într-un dialog cu ritmuri perfect adaptate situațiilor, dinamice și viguroase. Caragiale este un maestru al punerii personajelor prin dialog în anumite relații scenice, fixînd poziția fiecăruia, creînd atmosfera generală și situația specială. Este la fel de interesant cînd urmărește doar două personaje sau mai multe, observă reacțiile intime și conturează cu neegalată măiestrie grupurile. Să ne amintim de începutul comediei *O scrisoare pierdută,* care captează interesul după primele replici și îl face să crească în continuare:

TIPĂTESCU: *(terminînd de citit o frază din jurnal):* . . . Rușine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om! . . . Rușine pentru

Scanned with OKEN Scanner

guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase județe ale țării pradă în ghiarele unui vampir!... *(Indignat)* Eu vampir, ai? Caraghioz!

PRISTANDA: *(asemenea)* Curat caraghioz!... Pardon, să iertați, coane Fănică, că întreb: bampir... ce-i aia, bampir?

TIPĂTESCU: Unul... unul care suge sîngele poporului... Eu sug sîngele poporului!...

PRISTANDA: Dumneata sugi sîngele poporului!... Aoleu!

TIPĂTESCU: Mișel!

PRISTANDA: Curat mișel!

TIPĂTESCU: Murdar!

PRISTANDA: Curat murdar!

TIPĂTESCU: Ei! nu s-alege!

PRISTANDA: Nu s-alege!

TIPĂTESCU: Cu toată dăscălimea dumnealui, cu toată societatea moftologică a dumnealui... degeaba! să-mi rază mie mustățile!

PRISTANDA: Și mie!...

Scena continuă astfel pe încă vreo cîteva pagini, dar nu pare lungă. În general, scenele cu două personaje sînt dintre cele mai interesante prin problematică, iar modul de dezbatere le dă un dinamism rar întîlnit. Nu sînt discuții, ci fragmente concentrate de viață care fixează aspecte esențiale ale personajelor și cuprind probleme cheie ale intrigii. În *O scrisoare pierdută,* scenele de acest gen abundă, dar prin ele acțiunea nu stagnează, interesul crește și desfășurarea dramatică are tot mai multă tensiune. După scena citată se petrec rînd pe rînd scenele dintre Tipătescu și Trahanache (a scrisorii), scena înfruntării dintre Zoe și Fănică din actul II, scena întîlnirii lui Cațavencu cu Tipătescu și așa mai departe pînă la scena dintre Zoe și Cațavencu din actul IV. Dîndu-și seama de dificultatea susținerii scenelor în doi, dramaturgul folosește întreaga gamă a posibilităților de creație, făcînd, de exemplu, din scena citirii unei gazete (*Vocea patriotului națională*) o cheie pentru înțelegerea mesajului piesei și a personajelor principale și, totodată, una din cele mai savuroase din cîte cunoaște comedia clasică românească. Sînt strălucite și scenele în doi dintre Pampon și Crăcănel, dintre Anca și Dragomir sau inegalabila scenă în doi care este întreaga piesă *Conul Leonida față cu reacțiunea.*

Pentru a reaminti măiestria arătată în construirea scenelor cu multe personaje ar trebui să citățm întregul act III din *O scrisoare pierdută* sau să facem apel la actul balului din *D-ale carnavalului.* N-o putem face, dar putem aminti conturul pe care Caragiale știe să-l dea grupurilor fără să împieteze asupra individualităților, ale căror replici țîșnesc parcă, dînd diversitate și sugerînd febrilitatea întrunirii. Această mare scenă de mulțime care este actul III din *O scrisoare pierdută,* în ciuda aparențelor, este perfect echilibrată, existînd chiar o simetrie a discursurilor, despărțite prin pauză. Echilibrul nu înseamnă însă monotonie, ci știința menajării efectelor, care asigură interesul spectatorului pentru cuvîntările preopinenților, pentru disputa dintre ei și grupurile lor,

Scanned with OKEN Scanner

pentru replicile de haz ale Cetățeanului turmentat sau sublinierile entuziaste ale partizanilor politici, pentru deghizamentul și acțiunile... subversive ale lui Ghiță, etc.

Întreg actul III are perfectă unitate dramatică, în ciuda aparentei incoerențe a dialogului, în care lungile expuneri alternează cu interjecțiile, acțiunile dramatice concludente cu suspensiile. Totul este însă adus „la locul lui și cu socoteală".

Caragiale este un mare meșter al dialogului dramatic și al construcției, știind să realizeze și să sugereze dinamica vieții în spațiul restrîns al scenei. Așa cum observă Victor Eftimiu, „pînă și monologurile, care erau în moda vremii, nu plictisesc, avînd dinamismul lor, și-n desfășurarea lor verbală, nucleul unei mici acțiuni, caracterizarea unui tip"[30]. Monologul lui Ghiță Pristanda din actul II scena III a comediei *O scrisoare pierdută* este întru totul concludent:

GHIȚĂ PRISTANDA (*singur, intră prin dreapta, puțin mișcat*): O făcurăm și p-asta... și tot degeaba. Am pus mîna pe d. Cațavencu... Cînd am asmuțit băieții de l-au umflat, striga cît putea: Protestez, în numele Constituției! Asta e violare de domiciliu! — zic: Curat violare de domiciliu; da umflați-l. Și l-au și umflat. L-au turnat la hîrdăul lui Petrache. M-am întors cu birja acasă la el, am căutat prin toate colțișoarele, am ridicat dușumelele, am destupat urloaiele sobii, am scobit crăpăturile zidului: peste putință să dau de scrisoare. M-am întors la poliție, l-am scotocit prin buzunare, peste tot; nu e și nu e. L-am amenințat că am poruncă de la conu Fănică să-l chinuiesc ca pe hoții de cai... degeaba; nu spune decît numai și numai coanii Joițichii. O caut, și nu o găsesc; acasă nu-i, aici nu-i... A! Iacăt-o... Coană Joițico!"

De monoloage — modă a zilei, după cum s-a văzut — n-a putut scăpa nici Caragiale, dar la el, după cum observă Sică Alexandrescu: „monologul, concentrat în cîteva rînduri, e departe de a fi o frînă în desfășurarea acțiunii. Este o podoabă. Nimănui nu i-ar putea da în gînd să taie, de pildă, monologul lui Cațavencu. Nu te înduri să renunți măcar la o vorbuliță. De ce? Pentru că e scris așa cum e scris, și pentru că atunci cînd, după o pregătire de un act și jumătate, apare acest personaj în mîna căruia stă cheia întregii intrigi, simți nevoia să-l cunoști, te interesează cum a primit el loviturile adversarilor și ce are de gînd să facă. S-ar putea spune că monologul lui Cațavencu este acțiune pură. Aceeași constatare se poate face și față de monologul lui Pristanda din actul I sau al Joițichii dinainte de marea scenă dintre ea și Tipătescu".[31]

În legătură cu perspectiva valorificării în spectacol a pieselor lui Caragiale, tot Sică Alexandrescu remarcă „punctuația foarte specială

folosită în piesele lui de teatru"[32]. Virtuţile regizorale ale dramaturgului reies şi din această punctuaţie, care „constituie un adevărat caiet de regie", şi alături de sfaturile de cel mai mare preţ date interpreţilor prin viu grai, conturează o altă latură a acestui om: „om de teatru complet"[33].

În operele marelui scriitor, înzestrat cu o rară vervă comică şi o extraordinară capacitate de invenţiune, situaţiile sînt alese şi distribuite cu grijă spre a fi caracteristice şi concludente pentru ceea ce are de spus cu fiecare operă. Cînd putea să fie dezvăluită minciuna care stătea la baza „sistemului reprezentativ" decît în momentul alegerilor? Unde feluritele tertipuri şi brutalităţi ale agenţilor meniţi să falsifice adevărata reprezentare puteau fi mai bine puse în valoare decît într-un oraş de provincie? Aici agenţii conduşi de Pristanda puteau asigura unanimităţi fără grijă nici măcar pentru aparenţe, iar oamenii trimişi de la centru îşi găseau pregătite scaunele de deputaţi. În cadrul acesta atît de potrivit, este la fel de bine stabilit momentul, nu acela al alegerilor propriu-zise, ci aşa cum s-a mai remarcat în critica şi istoria noastră literară, al desemnării candidatului. În condiţiile „libertăţilor democratice" burgheze şi ale „votului secret", era neîndoios că cel desemnat urma să fie ales, în calea alegerii sale neputînd exista piedici pe care guvernul să nu le spulbere.

O altă situaţie caracteristică este aceea fixată pentru Leonida, care discută, în halat şi papuci, cu scufie, despre acţiuni politice de amploare, despre republică, în dormitorul casei sale. Nici nu se poate cadru mai potrivit pentru tot ceea ce spune Leonida şi ridiculizează Caragiale. Pentru această masă de manevră, îmbătată cu fraze şi năucită, dar căreia-i făcea plăcere să creadă că deţine un rol important în viaţa publică, dramaturgul aduce totdeauna cadrul cel mai potrivit. În cazul lui Leonida este camera de culcare, în altele, în cele mai frecvente, berăria, unde — cum observă Silvian Iosifescu — „Odată cu halbe sau şvarţuri, se consumă şi fraze" sau idei „geniale" ale cine ştie cărui Mache, Sache sau altul.

Scriitorul Ion Marin Sadoveanu releva şi afirma, pe bună dreptate, că Ion Luca Caragiale „este neîntrecut... ca evocator... al spaţiului pieselor sale, ca posibilităţi de sugestie a lumii de dincolo de decor". „Caragiale — scrie el — prin evocarea aceasta din decoruri închise, din interioare, a mediului înconjurător stă ca reuşită alături de Molière din *Avarul* (tîrgul parizian evocat în plimbarea cu trăsura) şi, deopotrivă, de Ibsen în toate piesele acestuia de problematică socială. De la *Nora* la *Raţa sălbatică* se simte dincolo de decor, prin puterea dialogului, fiordul, întocmai cum la Caragiale se simt Bucureştii epocii sale, fie chiar numai din modestul Conul Leonida"[34] şi, desigur, nu mai puţin în *O noapte furtunoasă* sau *D-ale carnavalului*.

Este de subliniat, în concluzie, ştiinţa compoziţiei dramatice care se desprinde din lucrările sale, fiecare fiind rezultatul unei rare capacităţi de sinteză în concepţie şi al unei pilduitoare măiestrii în redare. Operele

Scanned with OKEN Scanner

lui Caragiale sînt solid concepute, părţile sînt judicios dispuse, se remarcă proporţionarea, echilibrul şi calitatea de a urmări premisele pînă la rezolvare, cu necesara consecvenţă şi cu doritul inedit.

Comicul şi direcţia satirei

I. L. Caragiale a ştiut să pătrundă, ca nimeni altul pînă la el, esenţa comică şi odioasă a lumii burgheze, deosebirea flagrantă între ceea ce era şi ceea ce pretindea că este. Mihail Ralea observa: «Caragiale a surprins modul în care burghezia românească simula atitudinile şi conduitele „democraţiei" şi afişa idealurile „revoluţiei" pe fondul unei desăvîrşite complicităţi cu vechea oligarhie, al unei crunte exploatări a maselor muncitoare şi al unui dispreţ absolut faţă de realele revendicări politice ale poporului. Caragiale a înfăţişat acest contrast al societăţii române de la 1880. El nu putea decît să rîdă. În timp ce eroii lui Balzac sînt de o ferocitate sinistră, ferocitatea eroilor lui Caragiale este îmbrăcată în ridicol, fiindcă eroii săi afectează adeseori atitudini şi conduite de flagrantă contradicţie cu reala lor fizionomie şi mentalitate de clasă».[35]

De altfel, sursa comicului a precizat-o însuşi Caragiale ca fiind „extravaganta deosebire între realitate şi aparenţă, între faţă şi mască", caracteristică lumilor şi personajelor care-i populează comediile.

Era ridicolă lumea din *O noapte furtunoasă* care se înveşmînta cu haine ce nu-i aparţineau, erau ridicoli, dar nu numai atît, cei care luptau pentru ca nimeni să nu mai mănînce din „sudoarea poporului" şi al căror principiu de viaţă suna demagogic: „Ori toţi să trăim, ori toţi să muriţi". Ridicolă şi odioasă este pretinsa luptă electorală şi în general politică a burgheziei şi moşierimii, farsă al cărei rezultat îl constituie prezenţa în parlament a nenumăratelor figuri de felul „alesului" din *O scrisoare pierdută*. Aici satira demască deosebirea dintre pretenţiile democratice şi realitate, ridiculizează pretinsa luptă şi arată indirect comunitatea de interese care-i uneşte.

Determinată de aspectele abordate, atitudinea manifestată de dramaturg în principalele sale comedii este întotdeauna critică. El foloseşte în chip corespunzător gravităţii faptului incriminat sarcasmul sau, în cazuri mai puţin flagrante, ironia, umorul. Paul Cornea relevă rîsul ca una din „tonalităţile majore" ale operei lui Caragiale, unde, „ca într-o mică enciclopedie specializată, figurează cele mai diferite speţe şi ilustrări ale rîsului: de la rîsul satiricului care identifică necruţător toate subterfugiile imposturii şi excelează în construirea de tipuri, pînă la zeflemistul care întoarce totul în haz şi găseşte pretutindeni prilej de şagă . . ."[36] În general însă, în lucrările reprezentative ale lui Caragiale nu se întîlneşte gratuitatea; rîsul pe care-l provoacă înseamnă aproape totdeauna luare de poziţie faţă de o lume ridicolă şi odioasă, cu care scriitorul s-a arătat neiertător.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeele de realizare a comicului sînt tot atît de diferite ca şi cele ale conturării personajelor, dar domeniul în care creatorul atinge virtuozitatea este acela al limbajului. Nici aici însă nu este vorba de act în sine, de gratuitate, fiind foarte puţin „ de situaţie" şi aproape totdeauna „de caracter", mai bine zis „situaţia" fiind astfel plasată încît să contribuie la definirea caracterelor. Tudor Vianu observa: „Comicul verbal e... o treaptă a cunoaşterii omului, o punte spre el; prim instrument al marelui comic". Limba reprezintă şi ea „un mijloc al criticii", de vreme ce „prin limbaj Caragiale denunţă de fapt ipocrizia, infatuarea, falsa cultură, snobismul şi poleiala, denunţă prezumţia, fandaxia sau moftul, lipsa de logică, birocratismul, lipsa de scrupule şi de principii, frivolitatea, maimuţăreala, denunţă arivismul şi nepotismul, politicianismul"[37] *(Al. Husar).*

Cît de departe de adevăr, dar nu şi de interesele celor atacaţi, erau acei comentatori din trecut care vorbeau despre lipsa unei atitudini precise în operele lui Caragiale, a calităţii lor satirice. Ei contestau astfel rolul educativ şi funcţia satirică combativă a comediilor lui Caragiale. „Proştii săi sînt proşti fiindcă sînt proşti. Caragiale nu vrea să dovedească nimic cu ajutorul lor, fiindcă nu ne găsim în faţa unor anumiţi proşti ci în faţa prostiei eterne omeneşti, nu într-o anumită ţară sau într-o anumită epocă"[38] — consideră Scarlat Struţeanu, contestînd astfel apartenenţa socială a cîtorva dintre cele mai bine definite personaje din punct de vedere social din cîte există în dramaturgia noastră.

În trecut n-au lipsit însă observaţiile judicioase în această problemă. Titu Maiorescu nota: „comediile sale pun în scenă cîteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfăţişării lor în situaţiile anume alese de autor".[39] „În acest caleidoscop — mai scrie el — de figuri, înlănţuite în vorbele şi faptele lor spre efecte de scenă cu multă cunoştinţă a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar uşor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adînc şi serios... "

Printre marile merite ale lui Caragiale este şi acela că unor personaje cu o foarte precisă identitate socială a izbutit să le confere o şi mai largă semnificaţie prin profunzimea observaţiei, prin capacitatea de a le stabili şi apartenenţa la anumite categorii general umane. Adăugînd la cele de mai sus desăvîrşirea lor artistică, dramaturgul nostru dă, într-adevăr, sentimentul „eternului" sau al „eternităţii", fără însă a nega apartenenţa lor la o anumită lume care le determină manifestările.

Rostul literaturii şi rolul creatorului

Caragiale mărturisea în 1909 unui prieten: „Eu nu scriu decît din viaţa noastră şi pentru viaţa noastră, căci alta nu cunosc şi nici mă interesează"[40]. A învăţat de la viaţă, a înţeles că are responsabilitatea să

Scanned with OKEN Scanner

o prezinte sub adevărata ei față și în numele acestei convingeri n-a acceptat să poleiască o realitate mizeră. „Imposibil să mă uit acolo unde-mi arată cu degetul criticii noștri — declara el. Aplec ochii în jos, la cojile de nuci care mă înțeapă, mă taie, mă sîngeră — și iată dar obiectul criticii mele...“[41]

Caragiale considera că arta are datoria să reflecte realitatea. Căutînd să exprime procesul de creație și rosturile sale, nota: „sufletul omului... e o oglindă sferică, veșnic în mișcare“ și lăsa să se înțeleagă că la artiști sufletul are o calitate specifică datorită căreia „poate comunica la rîndu-i limpede, imaginile pe care le primește din afară, unei alte oglinzi similare“[43], adică altor suflete și minți.

Pentru Caragiale nu există echivoc în privința rolului social al literaturii; el considera scriitorul un militant pentru progres. După părerea sa, opera de artă trebuie să aibă neapărat „intențiune“, adică să spună ceva oamenilor și să aibă pentru ei „înțeles“. Un citat extras din articolul intitulat *Politică și literatură* este elocvent: „Pentru ce adică să se depărteze un artist, un poet, pînă într-atît de patimile care mișcă lumea și vremea lui?... Pentru ce să stea departe numai ca simplu spectator olimpian la frămîntările societății lui?... Pentru ce, ca un zeu, care privește cu dispreț la muritori, să nu se coboare a lua parte la necazurile lor de toate zilele?...“[43]

I-a detestat pe scriitorii înregimentați și înfeudați lumii de sus și s-a arătat totdeauna gata să slujească politica pusă cu adevărat în slujba „interesului național“. El a simțit prezența și perspectiva luptei revoluționare, altfel nu ne-am putea explica mărturisiri și îndemnuri de felul celor făcute lui Vlahuță: „Nu despera de îndreptarea relelor materiale și de cucerirea unei stări mai bune de omenie și de dreptate! Nu te uita în lături, ci tot înainte, cu ochii țintă la drapel mergi fără șovăire cu aceia ce-ți par mai vrednici să ajute progresul patriei“.[44]

La o operă literară el considera drept condiție primordială eficacitatea socială, de asemenea haina stilistică perfect potrivită, menită să prilejuiască satisfacție estetică prin fidelitatea față de conținut. După Caragiale, ceea ce dă în primul rînd valabilitate creației artistice literare este posibilitatea de a exprima năzuințe și frămîntări proprii celor mulți, militînd astfel pentru lucrări cu caracter popular.

Arătînd ca o condiție a operei de artă „palpitarea la suferințele lumii actuale și la năzuințele unei lumi viitoare“[45], Caragiale se arată a fi un precursor al modului în care noi, cei de azi, considerăm rolul și tratăm opera de artă. Perspectiva aceasta cere cuprinderea în concluziile operei de artă a unor profunde adevăruri și angajarea pe linia progresistă a vieții.

Caragiale socotea artistul responsabil față de contemporaneitate și de viitor și înțelegea că această responsabilitate îl depășește pe creator ca

Scanned with OKEN Scanner

individ prin efectul operei literare sau artistice. Înseamnă că în numele unei majorităţi legitime, identificată cu marele public, creatorul trebuie să adopte şi să exprime punctul de vedere al acestuia, de natură să justifice lucrarea. El scrie: „Dacă din punctul de vedere al unor interese particulare de clasă, de castă sau de consorţiu, sînt primejdioase o sumă de adevăruri, orice adevăr este legitim din punctul de vedere al intereselor publicului întreg“[46] şi îndeamnă, implicit, la exprimarea unor adevăruri proprii celor mulţi şi prin aceasta valabile. Viaţa oferă, prin urmare, materialul operei de artă, iar punctul de vedere al majorităţii poporului determină criteriul după care artistul apreciază viaţa.

Poziţia în problema raportului dintre artă şi realitate este aceea a unui autentic realist, care socoteşte că opera de artă constituie o reflectare a realităţii, prelucrată în prezentarea ei artistică de conştiinţa creatorului. Condiţia capacităţii de creaţie este „să aibă darul de a reflecta“ şi de a cerne prin sita „conştiinţei“ materialul reflectat, astfel încît să existe un raport de oglindire, „un chip constant de raporturi între ce şi cum se oglindeşte“[47]. Raportul acesta include atitudinea creatorului faţă de materialul reflectat, precum şi modul artistic de realizare a imaginii, determinante ale valorii de conţinut şi formă.

Capacitatea de a vorbi contemporanilor

Opera lui Caragiale este vie şi actuală, nu şi-a pierdut valoarea; a dispărut însă lumea pe care a atacat-o Caragiale. Timpul a dat deplină dreptate criticului şi teoreticianului Garabet Ibrăileanu, unul dintre cei care, în trecut, l-au comentat cu competenţă şi bună-credinţă pe Caragiale. Ibrăileanu a spus, la vremea sa: „Caragiale este cel mai mare creator de viaţă din întreaga noastră literatură. Şi, într-un sens, este singurul, pentru că numai el singur, în toată literatura română face concurenţă stării civile“.[48] Recunoscînd operelor lui Caragiale „viaţa lor organică“, Titu Maiorescu gîndea, şi anii nu l-au contrazis, că „vor avea şi puterea de a trăi“.

Atitudinea manifestată în trecut faţă de piesele lui Caragiale reiese şi din faptul că au fost jucate de foarte puţine ori. La Bucureşti, de exemplu, *O scrisoare pierdută* s-a reprezentat în 60 de ani doar de vreo 300 de ori. Comparativ cu celelalte piese, *O scrisoare pierdută* avea totuşi o situaţie bună, de vreme ce *O noapte furtunoasă* a fost jucată în 65 de ani doar de 129 de ori, iar *D-ale carnavalului* în 60 de ani de 70 de ori. În anii noştri, două sau trei stagiuni au fost suficiente pentru a egala, depăşi şi chiar dubla numărul spectacolelor realizate înainte de Eliberare, fără a mai pune la socoteală suma reprezentaţiilor realizate cu piesele lui Caragiale la celelalte teatre de pe cuprinsul ţării.

Scanned with OKEN Scanner

În ultimii ani, piesele lui Caragiale au prilejuit mari succese teatrului românesc şi peste hotare. Este cunoscută primirea făcută spectacolului cu *O scrisoare pierdută* prezentat de *Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"* din Bucureşti în cîteva din principalele oraşe ale Uniunii Sovietice, la Viena sau la Paris. *O scrisoare pierdută* a fost şi se află în repertoriul multor teatre de peste hotare, începînd cu ţările vecine şi pînă în îndepărtata Japonie sau în ţările Americii Latine. Traduse în nenumărate limbi, piesele lui Caragiale au văzut pînă acum lumina rampei în: Argentina, Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, Finlanda, Franţa, Grecia, Italia, Japonia, Peru, Polonia, Uniunea Sovietică, Ungaria şi Uruguay şi, între timp, probabil şi în alte ţări.

Cîteva spicuiri din „mărturiile" unor interpreţi reprezentativi contemporani ai teatrului lui Caragiale au mai mult decît interes documentar. Cuvintele lui Radu Beligan, de pildă, consemnează caracterul de şcoală presupus de studiul şi interpretarea tipurilor caragialiene. Artistul scrie: „Actorul român care nu a avut prilejul să interpreteze — fie măcar ca studiu în institut — un personaj din opera lui Caragiale a pierdut, după părerea mea, o unică experienţă artistică"[49]. În acest sens, Niky Atanasiu aduce o foarte concludentă mărturisire: „Studiind temeinic acest excepţional de viu şi autentic material uman cuprins în comediile lui satirice, mi-am făcut adevărata ucenicie artistică"[50]. Costache Antoniu atestă complexitatea personajelor lui Caragiale, infinita gamă de nuanţe, multitudinea aspectelor care impun şi permit permanentă străduinţă pentru desăvîrşire, chiar în cele mai izbutite creaţii actoriceşti. În legătură cu creaţia sa în Cetăţeanul turmentat, Costache Antoniu scria: „Cel mai drag din aceste roluri, pe care mă străduiesc necontenit să-l îmbogăţesc cu noi nuanţe de interpretare, este Cetăţeanul turmentat din *O scrisoare pierdută*. L-am jucat de multe ori şi, cum spun, de fiecare dată, caut să găsesc noi faţete acestui personaj".[51] Referindu-se la nevoia „imperioasă" ... de a privi textul dramatic caragialesc numai prin prisma actualităţii", Ion Fineşteanu sublinia atributul veşnicei tinereţi care a fost conferit comediilor sale (în special *O scrisoare pierdută*) de geniul creatorului. Este o frumoasă linie de perspectivă, o chemare la permanentă căutare şi inovaţie, o firească atitudine potrivnică anchilozării în tipare, chiar noi. Textul caragialian are asemenea capacitate, este de natură să stimuleze şi să inspire, oamenilor de teatru le trebuie ... doar înzestrare şi curaj. „Cînd acesta — scrie I. Fineşteanu — este un atent cercetător al textului şi cînd simte că mijloace noi de expresie artistică vor face ca un atare text să devină mai viu, mai combativ şi mai cuceritor, numai atunci va trece la materializarea concepţiei sale, care va fi desigur generată de această nevoie. Este limpede că numai în asemenea cazuri se va ajunge la rezultate pozitive".[52]

Scanned with OKEN Scanner

CARAGIALE, TEORETICIAN ŞI ANIMATOR TEATRAL

În luna decembrie a anului 1877, un tînăr de 25 de ani, pînă atunci destul de puţin cunoscut, interesant poate pentru că prin numele lui amintea de Costache Caragiale, ctitorul teatrului românesc, şi-a început activitatea publică într-un domeniu căruia cei de azi îi asociază aproape totdeauna numele. Dintr-o familie a cărei existenţă a fost legată de teatru, Ion Luca cunoştea tainele şi frămîntările acestei instituţii, pe care a iubit-o cu o dragoste statornică de-a lungul vieţii şi în care s-a realizat pe deplin geniul său creator.

Caragiale şi-a început activitatea în teatru în calitate de copist de roluri şi prima lucrare caligrafiată de el a fost piesa *Fiul pădurii sau Moartea haiducului Tunsu*, copiată pentru unchiul său Iorgu. A fost o vreme elev la clasa de declamaţie a unchiului Costache Caragiale, apoi sufleur şi copist în trupa lui Mihail Pascaly. Copist l-a făcut nevoia, critic, îndrumător, dramaturg şi prin acestea animator al mişcării teatrale naţionale l-au făcut să fie pasiunea şi conştiinţa rolului deosebit ce revenea teatrului în educarea publicului şi demascarea viciilor regimului oligarhic.

În ceea ce priveşte creaţiile lui Caragiale s-a remarcat că pînă la 1890 scriitorul s-a dedicat aproape în exclusivitatea dramaturgiei, după aceea nuvelisticii, ceva mai tîrziu miniaturilor numite *Momente*, iar spre sfîrşit, poveştilor. Trebuie remarcat însă şi faptul că, începînd din anul 1877 şi pînă aproximativ în anul 1909, Caragiale n-a părăsit un domeniu de creaţie mai puţin cunoscut, acela al criticii sau al îndrumării teatrale, şi, chiar atunci cînd el însuşi n-a mai dat teatrului românesc opere dramatice, a continuat să fie prezent în viaţa teatrului, dezbătînd probleme de principiu, semnalînd sau analizînd realizări, combătînd greşelile care stăruiau încă.

Menirea criticii

În România liberă, Epoca, Noua revistă română, Voinţa Naţională, Universul, Pagini literare etc., de-a lungul a peste treizcei de ani, unul dintre cei mai mari oameni de teatru din trecut şi-a spus cuvîntul cu competenţă şi bună-credinţă, mînat de conştiinţa mărturisită că astfel munceşte „pentru cultura poporului nostru cu sinceră iubire de adevăr“[53], ceea ce l-a îndatorat cu deosebire să spună deschis adevărurile şi să arate „cusuririle ce trebuie să şi le îndrepte“. Caragiale şi-a îndeplinit misiunea atît de dificilă de îndrumător cu multă înţelegere şi fineţe, arătînd oamenilor din teatru că nu pot auzi întotdeauna exclamaţii de extaz: „admirabil“, „sublim“, „fenomenal“, fiindcă „piesă fără cusururi

Scanned with OKEN Scanner

nu se găsește", la fel cum o „reprezentație teatrală absolut perfectă nici nu s-a văzut, nici se va vedea vreodată", precum și nici „artist necriticabil". El a căutat să convingă că în artă totul este perfectibil, rolul îndrumătorului fiind să „semnaleze inperfecțiunile" și să ajute la înlăturarea lor. Atunci cînd criticul are altceva decît laude, cînd de sub pană îi ies considerații ca „fals", „lipsă de talent", „imposibil", acestea nu trebuie să nască nici „obidă", nici „nervi", nici „istericale", fiindcă astfel critica nu-și va putea exercita niciodată misiunea importantă ce-i revine. O cronică afirmînd că în teatrul românesc nu există decît artiști de excepțională valoare, care să fie limitată în posibilitatea aprecierilor de faptul că cei mai puțin înzestrați au „enorm talent", iar cei mai blagosloviți „chiar geniu", nu poate fi privită decît ca o absurditate.

Cronicile scrise de el au fost cunoscute în lumea teatrului și Caragiale apreciat ca un sfătuitor de preț care, fără pretenția să aducă contribuții epocale, a căutat să-și dea păreri, dovedite temeinice și folositoare. Ele sînt rezultatul legăturilor strînse cu teatrul, al înțelegerii arătate în aprecierea aspectelor legate de creația scenică și al informării destul de bogate, care nu i-a răpit însă originalitatea contribuțiilor. Este clar că Lessing, Diderot, Hugo sau Schlegel nu i-au fost necunoscuți; el nu s-a mulțumit însă numai să le pună în circulație opiniile, ci a îmbogățit lumea de idei a teoriei teatrale cu considerații proprii, deosebit de utile atunci, valabile și astăzi. Asemenea lui Mihai Eminescu, în contribuțiile lui Caragiale se întîlnesc frecvent generalizările în diverse probleme ale creației teatrale, ceea ce le face deosebit de interesante.

Prima lucrare de mai mari proporții a criticului Caragiale poartă titlul *Cercetare critică asupra teatrului românesc* și a apărut în *România liberă* la începutul anului 1878. Aici primul capitol este dedicat problemelor criticii și ale presei și are valoarea unui „manifest program". Tînărul critic caută să fixeze locul și rostul acestei îndeletniciri în viața societății, arătînd că critica are „înrîurire" puternică și pozitivă numai dacă îndeplinește anumite condiții. În primul rînd, critica trebuie să fie cinstită și cinstea în acest domeniu n-o poate da decît competența și conștiința celor ce o exercită.

Despre competență era mai greu să se vorbească, fiindcă doar unii gazetari — cronicari teatrali — mînuiau condeiul cu chemare și pregătire. Nici despre conștiință nu se prea putea vorbi, constatîndu-se o „corupție sistematică a oamenilor presei, de către oamenii teatrului". Așa stînd lucrurile, era firesc, din păcate, ca multe critici teatrale să poarte pecetea incompetenței și a necinstei. Erau cazuri în care autorii, actorii, speculatorii sau oamenii lor de casă scriau cronici referitoare la propriile producții. Se explică astfel de ce uneori: „Un actor, mai puțin decît o mediocritate, lipsit de către vitrega fire de orice daruri, un om ce de-abia poate să citească și care s-a apucat de meseria aceasta pentru că în nici un chip nu era vrednic de alta — este «iubitul nostru artist, al cărui talent admirabil în atîtea ocazii ne-a încîntat prin vestitele lui creațiuni». Sau «o actriță, ridicolă, necioplită, care nu poate vorbi pe scenă două vorbe de înțeles, care nu știe de loc carte . . .» este socotită,

Scanned with OKEN Scanner

totuşi: «gingaşa şi eleganta *Cutare*, ce prin graţiile, talentul şi arta sa *precoce*, a ştiut a ne smulge lacrimi în rolul cutare, care este cea mai preţioasă piatră din diadema talentului ei», şi aşa mai departe".

Tînărul îndrumător, care a preluat tradiţia de bună-credinţă şi competenţa existentă în teatrul românesc, a arătat de la început că nu astfel trebuie făcută critica. Calea sincerităţii, adoptată de el, n-a fost acoperită de roze şi criticul a simţit nemulţumirea celor loviţi. Pentru ca să-şi facă publice opiniile a avut mult de luptat şi nu numai la început, ci chiar atunci cînd era scriitor şi om de teatru consacrat. Din pricina unei cronici care n-a convenit i s-a cerut să-şi dea demisia din funcţia de membru în comitetul *Teatrului Naţional*. În 1909, *Universul* şi-a permis să-i refuze o cronică, etc., dar chiar dacă unele gazete nu i-au mai oferit la un moment dat coloanele, el n-a cedat. A găsit alte coloane şi apoi altele prin care a luptat „pentru cultura poporului nostru cu sinceră iubire de adevăr" şi cu curaj, lăsîndu-ne posibilitatea să-i cunoaştem concepţiile şi să apreciem valoarea contribuţiilor.

Specificul artei teatrale

În legătură cu problema specificului teatral, Caragiale susţinea, argumentînd convingător, că teatrul „nu este un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare", deosebită de literatură. El considera că teatrul este o „artă constructivă" şi că, prin urmare, nu poate fi inclus în literatură, care reprezintă un gen de creaţie reflexiv. În timp ce dramaturgul urmăreşte prin opera lui să arate concret ceva, materialul său fiind „conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor şi patimilor lor", iar „elementele cu care lucrează sînt chiar arătările vii şi imediate ale acestor conflicte"[54], poetul sau prozatorul utilizează cuvîntul cu scopul de a deştepta imagini.

În teatru, „intenţia artistului îmbracă, în carne şi oase adevărate, figurele ce ne arată: toate sînt nu spuse, ci aievea înfăţişate; bucuria rîde din ochi vii, durerea plînge cu lacrimi adevărate"[55], iar faptul că unul dintre mijloacele de reprezentare este şi vorbirea omenească nu înseamnă că este literatură. Textul dramatic este asemănat de Caragiale cu planul arhitectului care este altceva decît casa, cum nici piesa de teatru scrisă nu este decît un element, chiar dacă de bază, al artei teatrale.

Caragiale consideră teatrul ca pe o artă independentă cu dreptul să utilizeze, ca factori componenţi, şi producţii ale celorlalte arte. Două elemente au primordialitate în teatru, textul şi interpretarea; ele dau ca intenţie şi ca mod de manifestare specificul artei teatrale. Caragiale scrie: „Teatrul, ca şi muzica şi arhitectura, este o artă de execuţiune materială. O piesă de teatru, o bucată de muzică sînt ca un plan arhitecton; ele notează pînă în amănunte o construcţie — o grămădire raţională de materialuri. O deosebire numai; pe cînd construcţia arhitectonică

Scanned with OKEN Scanner

rămîne una, fixă şi durabilă, şi, voind să se repete, va fi tot aceeaşi, fiindcă materialurile ei sînt inerte, construcţia dramatică şi cea muzicală se iau în mişcare; încep, se petrec şi se sting în cîteva momente sub atenţia noastră, şi voind să se repete, sînt totdeauna altfel, fiindcă materialurile lor sînt însufleţite".[56]

Drama îşi are legile ei proprii de construcţie, diferite de ale epicului sau liricului. În timp ce în epic, de exemplu, faptele se înşiră în general legate de un anumit subiect, în mod oarecum rectiliniu, planul şi aspectul dramei se prezintă altfel. Caragiale aseamănă povestirea şi faptele ei cu un şir de mătănii în care faptele sînt boabele, în timp ce drama apare ca un organism în care acţiunile, pînă şi cele mai mărunte, au valoarea unor ţesuturi sau organe. Înlăturarea unui fapt în poveste afectează mai mult cantitativ, în timp ce în dramă compromite întreaga fiinţă artistică. Alta este structura dramei — scrie Caragiale — „aci, catastrofele atîrnă una de alta, curg una din alta, se ţes una cu alta pentru acelaşi sfîrşit, adică pentru pregătirea catastrofei celei mari, a încheierii sau a *deznodămîntului* — întocmai cum celulele organice atîrnă una de alta şi se ţes ele înseşi pentru a forma organele, care lucrează toate spre acelaşi sfîrşit, adică spre constituirea şi iconomia fiinţei; aici nu mai putem, ca la mătănii, să smulgem sau să ciuntim organele ori de unde şi oricum, fără ca să nimicim fiinţa sau cel puţin să-i zdruncinăm toată iconomia".[57]

Astfel îl înţelegem mai bine pe marele dramaturg Caragiale, autorul unora dintre cele mai perfecte realizări nu numai din dramaturgia naţională, dar chiar din cea universală. Oare îşi poate cineva închipui că din organismul perfect care este *O scrisoare pierdută* s-ar putea înlătura măcar o celulă, un cuvînt, fără ca echilibrul să se piardă şi fiinţa artistică să sufere? Acelaşi lucru se poate spune despre rara eficacitate teatrală a pieselor sale, scrise pentru a fi „arătate", în care chiar indicaţiile scenice sînt făcute spre a reliefa mai dramatic caracterele şi a le da deplină continuitate.

Caragiale aprecia în dramaturgie „sinceritatea de concepţie", „caracterele... bine păstrate", susţinute prin „desen viguros", „culoare hotărîtă" şi redate cu „simplicitate" şi limpezime. El cerea scene „cu adevărat dramatice şi vrednice a mişca sufletul privitorilor".

Problemele repertoriului

Caragiale considera că în teatru două probleme le depăşesc în importanţă pe toate celelalte. Prima este a textului, şi a doua a transmiterii lui de către actori. De aici înţelegem importanţa pe care o acordă marele îndrumător artei interpretative. „La teatru — scrie el — arta execuţiunii capătă o importanţă cu atît mai mare cu cît materialurile de construcţie sînt deosebite, suflete omeneşti iar nu pietre şi lemne... Executarea bună a unei comedii slabe poate s-o scape, iar o executare

Scanned with OKEN Scanner

slabă poate face să cază cea mai importantă piesă"[58]. Caragiale susţine că dacă la teatru este important „ce se joacă", mai important este felul „cum se joacă", fiindcă dacă nişte buni interpreţi pot să dea valoare unei lucrări dramatice mai slabe, cele mai bune opere dramatice pot fi compromise de actori lipsiţi de har.

Exemple de creaţii deosebite cu roluri minore sînt destule: Frederic Lemaître în *Robert Macaire*, Matei Millo în multe din rolurile sale, dar nu lipsesc nici exemple de piese valoroase compromise de agiamii. În concluzie: „Cine zice teatru bun, vrea să zică actori buni"[59], — scrie Caragiale, presupunînd calitatea repertoriului de la sine înţeleasă.

Ceea „ce" se juca în teatrul românesc din acea vreme l-a preocupat pe Caragiale încă de la începutul activităţii sale de critic. În studiul *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, capitolul al doilea poartă titlul *Literatura în teatrul nostru* şi reuşeşte să dea o imagine concludentă asupra repertoriului prezent pe scena naţională în anii din preajma înfiinţării *Societăţii dramatice* şi chiar din cele cîteva luni de activitate anterioare criticii. Valabilitatea consideraţiilor rămîne deplină în privinţa perioadei anterioare *Societăţii dramatice*, dar, totodată, este categorică eficienţa pentru vremurile cînd scrie studiul şi cînd tocmai se contura calea pe care avea să meargă *Societatea dramatică*.

Studiul lui Caragiale n-are numai valoarea unui tablou al epocii, ci este şi o contribuţie la stabilirea unei poziţii definitive asupra repertoriului. Dezbătînd probleme cu ascuţime şi în acelaşi timp cu adîncime caracteristică, ajunge la concluzii care cuprind parcă şi gîndurile expuse de criticii anteriori lui. Localizările fără noimă, traducerile făcute la întîmplare, după piese lipsite de valoare, toate aceste practici vicioase atacate şi de Filimon sau Hasdeu sînt definitiv condamnate de către Caragiale. El vede repertoriul înăbuşit de piese pe care nu ştie cum să le mai numească: „ticăloşenii exotice", „bazaconii", încercări „copilăreşti", „ciudate", „vrednice de rîs", fiind, din păcate, „adevărate boale cronice în teatrul nostru".

Localizarea constituia îndeobşte rezultatul activităţii unor „oameni, cărora, Dumnezeu ştie cum, le-a trăsnit prin cap că sînt «chemaţi» a scrie pentru teatru, şi care nu cunosc istoria ţării, nici nu şi-au dat seama vreodată de moravurile noastre sociale..." Procesul creator, ca să-l numim aşa, este stabilit tot de Caragiale, care arată că localizatorul „ia o piesă franţuzească, o traduce ciat-pat, îi preschimbă numele proprii originale în nume proprii româneşti, şi apoi, vorba ceea, potrivească-se, nu s-o potrivi, în trei zile localizarea e gata. Adevărul este că mai totdeauna localizarea se potriveşte ca nuca-n perete". Rezultatul este cîte o piesă de felul aceleia intitulate *Patrie şi domnitor*, prelucrată după *Tisserand de Segovie*, în care ajunge să se vorbească despre „un vodă român, de pe la leat 1500 sau şi mai înainte", care „pentru încurajarea industriei naţionale" dă „un brevet s.g.d.g.", numindu-l pe iscusitul ţesător „furnizor al curţii domneşti". Absurditatea este atît de evidentă încît se pare că n-ar mai fi nevoie de argumentări, dar de teamă să nu se reţină doar partea amuzant-ridicolă a chestiunii, Caragiale explică şi, voind să-şi manifeste dispreţul faţă de asemenea profesionişti ai locali-

Scanned with OKEN Scanner

zărilor, conchide: «Prin urmare, a lua cineva, mai ales cînd e lipsit de darul poeziei dramatice, a lua o piesă istorică străină, a cărei acţiune se petrece în Spania la începutul sutei XVII, şi a face, fără altă schimbare decît a numelor proprii, să se petreacă aceeaşi acţiune în ţara noastră, pe la leat 1500, este tocmai ca şi cum un zugrav, d. C. I. Stăncescu, *spre pildă*, ar lua o icoană veche a lui papa Clement VII — şi atîrnînd-o pe un perete al muzeului nostru ar scrie dedesubtul ei: *„Aceasta este icoana preasfinţitului mitropolit al Moldovei, Dosoftei — localizată de d. C. I. Stăncescu“*».

Şi astfel localizările, fie că este vorba de piese cu caracter istoric, fie de „comedii de moravuri locale“, se potrivesc „ca nuca-n perete“, aducînd pe scenă „români, localnici din Bucureşti, Buzău ori Tîrgovişte, cu moravuri şi apucături de *Sport*, de *High-life*, de *Scating-Rink*, de *Bursă*, de *Quartier Latin* ori de *Café-Tortoni* şi altele“, comportîndu-se ca „nişte personaje cu moravuri ce, la dreptul vorbind, chiar în Franţa, afară din raza Parisului, încetează de a mai fi locale“.

O altă categorie întîlnită în repertoriu sînt plagiatele. Despre ele Caragiale scrie că „sînt îndeobşte tot localizări. Deosebirea între un plagiat şi o localizare este numai formală, şi adică: la plagiat, meşterul localizator uită să spuie pe afiş cum că piesa, cu tot planul şi amănuntele lui, cu toate ideile şi stilul ei, este ieşită din închipuirea şi condeiul autorului adevărat... şi, nemulţumindu-se a trece în ochii publicului ca *croitor* bun rău al piesei, ar vrea să treacă, dacă se poate, ca *născător* al ei“.

Chiar dacă de „traducţii“ n-a mai apucat să se ocupe în cuprinsul seriei de articole proiectate, fiindcă cei atacaţi au fost în măsură să împiedice continuarea publicării opiniilor sale, e locul să arătăm că nici aceste traduceri nu erau corespunzătoare, aparţinînd în majoritatea cazurilor unor oameni lipsiţi de pricepere, care de cele mai multe ori nu cunoşteau decît foarte relativ limbile din şi în care traduceau. Criticul care îşi mărturisea încîntarea faţă de lucrările dramatice scrise în „vorbe frumoase româneşti, de ţi-e dragă lumea să le auzi“, era firesc să fie împotriva a tot ceea ce deforma frumoasa noastră limbă, aşa cum se întîmpla cu multe traduceri. Evident că el nu respingea traducerile şi nici localizările, dar arăta că sînt destul de greu de înfăptuit şi în nici un caz rezolvate „ciat-pat“, aşa cum era obiceiul.

Dacă localizările sau plagiatele l-au supărat pe Caragiale, aşa-zisele *drame naţionale cu mare spectacol* l-au revoltat, pentru că ele falsificau un material nealterat şi compromiteau o specie a dramaturgiei cu rol deosebit în dezvoltarea teatrului românesc. În acest sens este remarcabil că spiritul lui Caragiale, înclinat îndeosebi către satiră, sesizase rolul de excepţională importanţă al dramei eroico-istorice în literatura noastră, cu toate că la data cînd aborda el problema în dramaturgia românească nu exista decît *Răzvan şi Vidra; Despot-vodă, Vlaicu-vodă, Apus de soare* nu fuseseră încă scrise. «Istoria naţională — notează el — care pentru noi trebuie să fie un izvor nesecat de poezie sănătoasă, un şir de icoane sfinte de unde să căpătăm totdeauna învăţătură şi insuflare de virtute, şi căreia, spre cinstea noastră chiar, trebuia să-i dăm cinstire adîncă — a fost, tocmai la filele ei cele mai strălucite, falsificată şi mînjită în aşa-

Scanned with OKEN Scanner

zisele „drame naţionale de mare spectacol“». El dă şi mostre din «pomelnicul trist al monştrilor „născuţi morţi“», una o reprezintă lucrarea cu titlul *Mircea cel Bătrîn,* care-l prezenta pe măreţul erou, „vrednicul cavaler şi domn al românilor“, ca pe un crai libidinos, care, la o vîrstă destul de înaintată, umbla, secondat de un şi mai bătrîn sfetnic, „prin mahalale şi fundături după... dragoste nelegiuită cu fete mari“, „chiar în ajunul unei bătălii hotărîtoare cu păgînii“.

Dispreţuitori ai tradiţiilor eroice, asemenea producători erau opaci şi la faptele de vitejie şi reală noblețe ale prezentului. Războiul pentru independenţă, prilej de îmbogăţire pentru „patrioţii“ de genul lui nea Niţă, trebuia să fie sursă de cîştig şi pentru fabricanţii de lucrări dramatice. De sub o astfel de pană a ieşit piesa *Oştenii noştri,* prin care „s-a înfăţişat înaltei nobilimi şi onorabilului public bucureştean, panorama strategică a Plevnei în «mărime naturală», cu episoade din isprăvile oştenilor români în tablouri comice“. Aparenţa de calm a consideraţiilor făcute de Caragiale în legătură cu piesa de mai sus nu mai poate ascunde durerea şi revolta. Cînd „pe pămîntul Bulgariei, mlaştine calde de sînge omenesc fumegau; picioarele şi mîinile care ne muncesc ţarinele în vreme de pace degerau în şanţurile redutelor; oştenii români n-aveau drept hrană decît o fărîmătură de pesmete negru muiat în făgaşul săpat de roata tunului; curcanii — poate singurul «ceva» ce încă nu-i «putred» în ţara aceasta — seceraţi de focurile vrăjmaşe, de ger şi de foame, din atîtea mii rămăseseră atîtea sute — scrie el — noi, autori de spirit, ştiind că în capitală sînt mulţi iubitori de privelişti plastice şi de senzaţii, le dăm *Oştenii noştri,* dramă naţională de ocazie cu mare spectacol“.

Cînd găseşte scînteia talentului, limba română plină de farmec, calitatea educativă, criticul se încălzeşte, nu-şi pierde obiectivitatea, dar nici nu-şi reţine bucuria, caută să ajute şi să folosească realizarea spre a se ridica la expuneri de principiu. Chiar în *Cercetare critică asupra teatrului românesc* are prilejul să stăruie asupra unei lucrări de valoare, singura, după cum consideră el, între piesele româneşti din acei ani; *Răzvan-vodă,* 5 acte în versuri de d. Hasdeu, apreciată ca „o bucată «cinstită» în literatura noastră, pentru că în această scriere închipuirea este sănătoasă, caracterele sînt originale şi în mare parte bine păstrate, şi multe scene cu adevărat dramatice şi vrednice a mişca sufletul privitorilor; iar mai presus de toate, pentru că în *Răzvan* sînt gîndiri curate, spuse limpede cu vorbe frumoase româneşti, de ţi-e dragă lumea să le auzi“. Peste mai bine de treizeci de ani, printr-un articol intitulat *Apus de soare* (cîteva note), Caragiale saluta în această operă a lui Delavrancea o altă biruinţă dramatică, menită să înfrunte vremile prin modul în care „sînt adunate şi coordonate, gradat şi armonic, toate elementele acelei prodigioase figuri istorice“, reprezentată de Ştefan, şi prin reuşita evocare a „mîndrei sale epoce de eroism“[60]. Pe lîngă că arată puterea criticului dramatic Caragiale de a sesiza valorile, aceste două piese i-au prilejuit consideraţii judicioase privind dramaturgia în general şi în special calităţile pe care trebuie să le întrunească opera dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și înaintașii săi, Caragiale a militat pentru crearea unei dramaturgii originale ale cărei probleme specifice le-a dezbătut ca îndrumător și, pe o anumită linie a ei de dezvoltare, le-a concretizat ca dramaturg. Marele meșter al comediei satirice românești a înțeles și a susținut creațiile cu caracter istoric patriotic ale dramaturgiei naționale. El a combătut producțiile de duzină, a căutat și a reușit în bună măsură să scape teatrul de balastul care-l ținea pe loc, considerînd însă că farsele, vodevilurile sau melodramele, dacă fac parte din rîndul realizărilor valoroase ale speciilor, se cuvin păstrate în repertoriu.

Despre actori și arta actoricească

Criticul care gîndea că „Cine zice teatru bun vrea să zică actori buni", și că „arta execuțiunii" are rol determinant în valorificarea operei dramatice, că „poate s-o scape" pe cea mai puțin izbutită și o „face să cază" chiar pe cea excepțională, nu putea să nu abordeze problemele specifice ale artei interpretative. Într-adevăr, o bună parte din cronicile lui Caragiale dezbat aspecte specifice, observațiile sau sugestiile sale arătînd întotdeauna o incontestabilă competență, abilitate în formularea aprecierilor și mai presus de toate remarcabil simț al teatrului, fără de care în lumea oamenilor scenei critica nu poate deveni niciodată îndrumare. Mai bine de treizeci de ani s-a aflat în strînsă legătură cu teatrul, socotind — așa cum am mai arătat — că „nu sînt multe frumuseți pe lumea noastră mai mari decît un bun teatru", a dăruit teatrului cele mai valoroase realizări ale capacității sale creatoare, a citit și a meditat mult pentru ca experienței să-i adauge informarea bogată și astfel să dea cuvîntului său de îndrumător deplină eficacitate.

Autorii îl apreciau impresionați de vastitatea cunoștințelor și valoarea sfaturilor sale. „Caragiale. Ce extraordinar autodidact! Are în el o mie de diverse Sorbone. A citit tot ce s-a scris pe lume. Știe mecanică, muzică, plastică, medicină, filozofie, pe lîngă teatru și literatură"[61] — scria Ion Brezeanu, elogiindu-și maestrul și prietenul de la care au purces multe succese ale activității sale actoricești. Despre priceperea în cele legate de arta spectacolului a marelui dramaturg vorbește și Constantin Nottara, amintindu-și cu cîtă discreție, dar și cu cîtă adresă intervenea Caragiale la repetiții sau cu ce bucurie saluta valorificarea sfaturilor sale de către actori.

Rîndurile scrise de Caragiale în domeniul artei interpretative sînt rezultatul aceleiași competențe și probități arătate în problemele repertoriului și ale dramaturgiei. Obiectivitatea, cu deosebire necesară în analizarea artei actoricești, fenomen artistic efemer, este mai vîrtos necesară decît oriunde. Obiectivitatea și buna-credință, capacitatea de a înțelege competent sînt aici legi de căpetenie. Proclamate de critic

ca atare, ele au fost respectate în primul rînd de el: „Decît îmi place să fiu cinstit cînd scriu; înţeleg severitatea, patima chiar; urăsc însă pe cel care face o *nedreptate*, ori publică un *neadevăr*“[61bis]. Caragiale pretindea conştiinciozitate, deoarece la capătul tuturor sforţărilor şi contribuţiilor criticului stă nu răsplata materială, ci „înalta satisfacţie morală că, supunîndu-ne unei irezistibile vocaţiuni (e vorba de critici — n.n.), am muncit pentru cultura poporului nostru cu sinceră iubire de adevăr“.[62]

Între adevărul unei realizări artistice şi relatarea oferită publicului nu se află decît competenţa şi buna-credinţă a criticului; în arta interpretativă nu există decît în mică măsură posibilitatea confruntării criticii cu realitatea operei de artă la care se referă. A mai insistat Caragiale şi pentru că el cunoştea lumea, ştia cît de sensibilă este şi ce valoare are cuvîntul scris pentru cei ale căror creaţii nu se eternizau nicăieri. Cu toate că era potrivnic goanei unor actori după publicitate, criticul îşi dădea seama ce valoare are prezenţa în lumea teatrului a criticii competente de specialitate şi de necesitatea ca fiecare creaţie să fie recenzată de cît mai mulţi cronicari.

Cunoscînd lipsa de obiectivitate şi pricepere a multor „confraţi“ în aprecierea adevăratelor valori, Caragiale a arătat actorilor că, indiferent de ceea ce scrie cutare sau cutare cronicar, tebuie să-i susţină mai înainte de toate încrederea în posibilităţile lor proprii. El a subliniat că adevăratele talente sînt dublate de încrederea neclintită în ele însele, din care rezultă, de altfel, personalitatea inalterabilă a celui ce merită numele de artist. Încrederea în sine are deosebită importanţă, socotea Caragiale, deoarece determină originalitatea personalităţii creatoare, „neîncovoierea artistului adevărat la gustul trecător al unei strîmte epoce, particularitatea susţinută a stilului său şi nesocotirea mijloacelor de manieră“[63]. Consideră firească frămîntarea şi necesare căutările creatoare, înţelege deziluziile, nemulţumirea, dorinţa de a da cît mai mult a creatorilor, dar nu admite şovăiala, căutarea cu orice chip a unei proptele.

S-a arătat poziţia lui Caragiale în problemele repertoriului, lupta împotriva producţiilor de duzină care împiedicau teatrul în îndeplinirea misiunii sale social-educative. Vehemenţa tonului său atunci cînd ataca piesele „păcătoase... schilozii, beţivii, pungaşii, desfrînaţii, spînzuraţii, nemernicii, prostituatele, tuberculoşii şi toate spurcăciunile şi lăturile pariziene... traduse şi localizate în româneşte de oameni ce nu se pricep nici la românească, nici la franţuzească, ce nu ştiu ce e românul nici ce e franţuzul“[64] — poate fi şi mai bine înţeleasă dacă amintim convingerea sa că un repertoriu de proastă calitate determină un stil precar de interpretare. El a combătut acest repertoriu de duzină, nu numai pentru că deservea publicul, ci şi pentru că dăuna artiştilor, care, interpretîndu-l, îşi periclitau însăşi personalitatea lor creatoare. În consecinţă, Caragiale a căutat să îi limiteze efectul nociv care-l obliga să recunoască că „artiştii şi-au înmuiat din ce în ce temperamentul, pierzînd cu încetul avîntul dramatic şi puterea comică“.[65]

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale cere artistului mai presus de toate „talent, talent şi iar talent", arătînd că acest har nu-l dăruia şcoala, că nu este rodul unor strădanii deosebite; cu el omul vine în viaţă şi el îl face pe artist, mai bine-zis îl îndreaptă pe calea artei.

Referindu-se la lipsa de talent, lasă să înţelegem că talentul este capacitatea „de a găsi formule de comunicare intelectuală exactă a simţirii ce ne-au produs-o împrejurările materiale"[66]. Talentul însemna pentru Caragiale o fericită înzestrare cu posibilitatea de a simţi şi înţelege mai profund decît ceilalţi oameni. Talentul presupune o mare sensibilitate; el provoacă participarea într-un mod specific la viaţă a celui ce-l poartă, înseamnă posibilitatea de a trăi pe scenă cu atîta intensitate, patimă şi căldură, încît să-i cîştige pe oameni, să-i aducă la sentimentul împărtăşit de personaj, un magnet care cheamă irezistibil, te obligă să simţi, să te regăseşti şi să te depăşeşti. Dar dacă talentul înseamnă foarte mult în artă, el nu înseamnă însă totul, aceasta este concluzia lui Caragiale.

Talentul îl poartă omul în adîncurile fiinţei sale, unde, cum scrie el, „stă chestiunea cea mare; pentru că, mai la urmă, orice corp sănătos şi întreg ar fi un bun instrument pentru teatru; dar cîte instrumente admirabile, în interiorul cărora doarme o brută, incapabilă de a înţelege oricît de pe departe ce minuni ar putea face cu el". Aşadar, mai înainte de toate este „interiorul, cu înţelegerea şi simţirea lui".[67] Datorită talentului — condiţie primordială — poţi deveni artist, dar pentru aceasta mai trebuie: studiu, cunoştinţe generale şi de specialitate, participarea la viaţă cu toate fibrele fiinţei, îmbogăţire a sensibilităţii prin emoţie şi continuu efort intelectual.

Considerînd că „actorul este un instrument, al cărui instrumentist este înăuntru, spiritul, sufletul lui"[68], el îşi îndreaptă atenţia în primul rînd asupra instrumentistului, socotindu-l elementul primordial în unitatea psiho-fizică care este actorul. Caragiale se interesează în primul rînd de instrumentist, de „spiritul" şi „sufletul lui", acolo unde sălăşluiesc talentul, experienţa, cunoştinţele, şi-i cere actorului „să nu înceteze a lucra şi a se instrui necontenit", pentru că de aici pornesc creaţiile. În ceea ce priveşte „instrumentul", nu trebuie privit în mod simplist şi confundat cu trupul frumos sau urît, el poate fi adecvat sau neadecvat. Idealul îl reprezintă perfecta concordanţă între instrumentist şi instrument şi este realizabil pentru că un bun „instrumentist" în teatru are în general posibilitatea să-şi adapteze mijloacele de expresie nevoilor interpretării respective.

Caragiale înţelege prin „instrument" o întreagă orchestră; el are în vedere actorul care prin marele său talent şi superioară putere de gîndire, cu trup bine făcut şi sănătos, poate juca eroi, intriganţi, bătrîni; caută instrumentistul care să deţină cea mai bogată materie primă în crearea seriei de instrumente prin care actorul îşi exprimă arta sa.

Artistul trebuie să fie stăpîn al personajului căruia îi dă viaţă, în profunzime şi în nuanţe; aceasta este o condiţie şi un ideal al artei interpretative, remarcat şi subliniat de îndrumătorii anteriori lui Cara-

Scanned with OKEN Scanner

giale sau de contemporani, acceptat şi propagat de el, deoarece spre a stăpîni gîndurile sau pasiunile — şi nu greşim dacă înţelegem prin aceasta problemele — trebuie să le cunoşti. Cunoaşterea presupune studiu îndelungat şi temeinic, urmărirea realităţilor istorice care au născut personajele cu pasiunile lor şi modul intim de manifestare. Stăpînirea multilaterală a personajului pretinde actorului interpret investigaţia profundă şi posibilitatea dirijării mijloacelor sale de expresie pentru ca astfel mesajul susţinut pe cale specifică să provoace efectul necesar.

Iată cum adevărul, considerat în teatrul nostru drept lege, are această valoare prin diversitatea aspectelor pe care le implică, prin posibilitatea de a sesiza, a trăi artisticeşte pasiuni şi a le înfăţişa. Se pretinde stăpînirea acestor pasiuni, ceea ce înseamnă studiu asupra condiţiilor istorice care le-au produs şi perfecta cunoaştere a fiinţei în care se manifestă; iar cînd se arată că pasiunile trebuie stăpînite în procesul de întruchipare scenică, actorul este chemat să deţină şi elementul de mare însemnătate al tehnicii actoriceşti.

Stăpînirea asupra ideilor şi pasiunilor presupune un fond de gust artistic, aprecierea justă a efectelor necesare, reliefuri, umbre şi lumini, astfel ca într-un mod artistic să fie redată diversitatea vieţii. Utilitatea este evidentă pentru actori şi public, primii neputînd rezista unui efort care le-ar solicita folosirea unei singure coarde, ceilalţi neputînd suporta monotonia la care fatal ar duce aceasta. Este ceea ce susţinuse Rosetti, afirmase Eminescu şi la care subscria Caragiale.

Apreciind ca deosebit de important rolul gîndirii în procesul creaţiei actoriceşti, Caragiale atrage atenţia asupra izbucnirilor temperamentale fără rost, arătînd ca preţios şi valabil numai jocul luminat de înţelegerea la care nu se poate ajunge decît prin studiu. Caragiale consideră că sinceritatea, contopirea cu problemele vieţii personajului interpretat, este o condiţie străjuită de însăşi natura conştientă a procesului creator actoricesc. Actorul — scrie el — „nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci *sinceritatea sincerităţii* (s.n.); cum am zice, artistul nu trebuie să simtă el; — nu trebuie să simtă chiar simţirea; el trebuie să aibă *simţirea simţirii*“[69] (s.n.) personajului interpretat. „Simţirea simţirii“ presupune luciditate şi probitate în procesul creator, permanenta grijă a actorului să nu cadă în ispită şi să se substituie personajului.

„Sinceritatea sincerităţii“ şi „simţirea simţirii“ se explică reciproc cu adevărul că artistul trebuie să stăpînească perfect personajul pe care îl întruchipează, arătîndu-l pe actor ca dăruit procesului creaţiei şi totuşi stăpîn în fiecare moment pe el, conştient de ceea ce trebuie să facă, conducîndu-şi personajul, provocînd în spectator reacţiile cuvenite, creînd cu luciditate şi totodată cu sinceritate. Chiar dacă pare paradoxal ca un artist să se dăruie cu toată sinceritatea unui alt eu şi în acelaşi timp să şi-l păstreze pe al său, să fie copleşit de emoţie ca personaj şi copleşitor pentru public ca artist etc., această posibilitate reprezintă marea taină, dar şi marele adevăr al artei actoriceşti şi una din condiţiile de care este legat atributul artistic al îndeletnicirii.

Scanned with OKEN Scanner

Tributar încă unor nefaste influenţe declamatorice, perpetuate prin lipsa de pregătire a multora dintre actorii vremii, cărora le lipsea şcoala de specialitate şi în general cultura, teatrul avea nevoie de impulsuri pe calea realismului scenic, compromis de multe ori de declamatorism. Nu erau întotdeauna vinovaţi actorii, ci printre altele şi dezinteresul autorităţilor faţă de mişcarea teatrală românească. Din această cauză, vreme de mai multe decenii nu existase şcoală de specialitate, iar de citit rareori avuseseră răgazul, împiedicaţi de ritmul cu totul impropriu adevăratei creaţii pe care trebuiau să-l susţină, mai ales în anii concesiunilor, adevărat calvar, după cum socotea Caragiale. Împotriva acestor tare a luptat şi îndrumătorul nostru prin dezbateri largi sau observaţii lapidare, arătînd ca valoros jocul acelor actori care sînt „mai aproape de natură", elogiindu-i pe aceia care, pe scenă, ştiau să vorbească „ca oamenii", adică firesc. Naturalul, vorbirea şi gesticularea firească nu exclud, în concepţia lui Caragiale, căldura sau pasiunea. El cerea actorului sinceritate şi căldură, capacitatea de a transmite emoţie spectatorilor, de a-i cîştiga, iar spectacolului „să fie fierbinte, să dogorească pînă în fundul galeriei".[70]

Criticul a fost întotdeauna potrivnic actorilor care erau tragici sau comici numai pentru ei, cerîndu-le, dacă au ceva de spus şi pot spune, să o facă cu convingere, spre a convinge şi emoţiona la rîndul lor. El combate acele specii de actori sub a căror „jiletcă" nu bate altceva „nimica... afară de ceasornic", pe cei incapabili să se înfioare şi să înfioare, actorii care lasă impresia că în mîneci „n-ar avea mîini vii înăuntru" şi, în general, prin lipsa de viaţă scenică, dau impresia unor figuri de „panopticum". Ca o concluzie, el caută să convingă că „cu sclălămbăituri distilate, cu maniere macaronice, cu îngăimeli mălăieţe de parcă ar mesteca mucava, fără umbră de căldură şi de convingere"[71] nu se poate face teatru.

Punerea în scenă

Caragiale arată că prezentarea scenică deficitară se datorează în primul rînd actorului, dar solidar este şi regizorul. Astfel apare în cîmpul atenţiei sale regia ca un nou element al artei teatrale, al cărui rol îl subliniază, arătînd necesitatea prezenţei regizorului din primul moment al pregătirii spectacolului, adică din clipa distribuirii rolurilor.

Regizorul sau directorul de scenă are menirea să facă împărţirea de roluri corespunzător cu calităţile diferiţilor actori, să-i ajute să-şi înţeleagă rolurile, să dea unitate spectacolului etc. Şi chiar dacă nu acuză în mod direct regia, este limpede că lipsa ei o vizează atunci cînd arată multe cazuri în care, nefiind respectat adevărul personajelor, se întîmplă că Don Juan, „un ştrengar atît de nostim şi de gingaş încît se prăpădeau fetele şi nevestele după el, iese pe scena noastră ca un destrăbă-

Scanned with OKEN Scanner

lat pletos, se boceşte, zbiară ca un capiu...“ şi pretinde a fi amorez, sau, dimpotrivă, un personaj „pe care istoria îl dă ca ghebos, urît, bătrîn, şiret, buhav, roşu şi creţ la păr, spîn la mustăţi şi barbă — iese pe scenă ca un băieţandru înalt, frumuşel, spiţelat“[72]. Caragiale ridiculizează actriţele care n-au în garderoba lor mai mult de trei toalete — nu pentru că n-ar avea cu ce să-şi facă altele — ci pentru că acestea le pun în evidenţă „graţiile“ şi de aceea le poartă la orice piesă, indiferent dacă este cazul sau nu, cît şi actriţele pe faţa cărora se poate găsi întotdeauna acelaşi zîmbet gingaş, „afistolé“, „plin de inteligenţă artistică“[73]. Vina este a regiei, precum este şi pentru situaţiile false care fac să existe spectacole unde „părinţii sînt mai tineri ca copiii şi copiii mai bătrîni ca părinţii; stăpînii sînt îmbrăcaţi prost şi slugile poartă haine strălucite“ sau, culmea, „anticii poartă mănuşi, umbrelă şi galoşi“.[74]

Lipsa de interes a regiei face ca asemenea flagrante nepotriviri să existe şi în decoruri („o dramă orientală se joacă într-un vestibul de catedrală gotică“) şi duce la pierderea autenticităţii şi diversităţii, la spectacole unde „nu se mai pomeneşte de manierele, obiceiurile, tradiţiile locale“, personajele „de orice vîrstă, de orice neam, din orice vreme, din orice loc... mănîncă, umblă, se mişcă, trăiesc şi mor după un singur tipar“.[75]

Dacă sînt atît de zdrenţăroşi cum apar pe scenă, nu e de mirare că miniştrii din *Ruy Blas* fură, gîndeşte Caragiale, explicînd sărăcia lor vestimentară prin faptul că lacheul Ruy Blas le-a luat toate zorzoanele şi le-a pus la propriul său costum. La fel pare că glumeşte arătînd totala nepotrivire a modului în care este adusă figuraţia. Indiferent de spectacol, figurantele poartă aceleaşi malacovuri înfoiate, iar figuranţii sînt neatenţi şi atitudinea lor mai totdeauna în dezacord cu ceea ce se petrece sau ar trebui să se petreacă pe scenă.

Glumele amare erau însă înlocuite cu entuziasm atunci cînd avea prilej să constate distribuţii corespunzătoare cu natura personajelor şi cu calităţile specifice ale diferiţilor actori, roluri bine studiate şi în consecinţă personaje stăpînite de interpreţi. Îi făcea plăcere şi îşi mărturisea bucuria ori de cîte ori auzea pe scenă limba românească rostită cu eleganţă şi limpezime, cu dicţiune bună, astfel încît să fie de înţeles şi frumoasă. Atunci era recunoscător scriitorului, actorilor, dar şi directorului de scenă.

Fără să se ocupe îndeosebi de rosturile directorului de scenă şi de problemele specifice ale artei lui, cu toate că ar fi fost necesar într-o epocă în care regia abia se constituia ca factor autonom în procesul creaţiei, Caragiale îl subînţelege responsabil de întreaga reprezentaţie, văzîndu-l nu ca pe un simplu organizator, aşa cum era în genere considerat pînă atunci, ci acordîndu-i rolul de coordonator creator al elementelor componente ale spectacolului. Tot pe regizor îl are în vedere şi atunci cînd conchide: „Lipsa de metodă de studiu — iată vina artiştilor“. Regizorul este responsabil de respectarea adevărului istoric, a adevărului vieţii şi chiar de interpretarea actoricească. Iată ce scrie el: „Teatrul e un produs complex, un produs de *ensemble*. Este o orchestră:

Scanned with OKEN Scanner

drama este simfonia; instrumentele sînt, nu materie neînsufleţită; sînt de carne şi de oase; instrumentiştii nu stau afară, ci în lăuntrul instrumentelor — fiecare din acestea este şi trebuie să fie robul rolului ce i s-a prescris, fără vreo pretenţie de deosebire personală, care să răstoarne armonia generală... Acea orchestră o avem desigur: sînt destul de dibaci artiştii noştri: teatrul nostru posedă elemente preţioase. Însă... însă mai trebuie şi un maestru care să bată tactul".[76] Acest maestru este, evident, regizorul, pe care Caragiale îl subînţelege ca pe un animator, aşa cum era în acea vreme actorul, profesorul şi directorul de scenă Ştefan Vellescu, pe care l-a preţuit mult sub acest aspect. Consecvent principiilor sale, atunci cînd a avut prilejul să le traducă în viaţă, în timpul directoratului la *Teatrul Naţional* (1888—1889), l-a promovat pe Paul Gusty, care avea să devină marele animator şi director de scenă al teatrului nostru de mai tîrziu.

Ca director al *Teatrului Naţional* s-a apropiat de actori, a urmărit repetiţiile, a intervenit cu abilitate şi competenţă, a dat sfaturi foarte utile şi toate le-a făcut fără ostentaţie. Cunoştinţele şi gustul său le punea şi la dispoziţia electricianului, recuziterului sau costumierului, multe efecte de lumină reuşite din spectacolele stagiunii datorîndu-i-se lui, cum i se mai datora înzestrarea teatrală sub multe aspecte.

Locul teatrului

Caragiale a urmărit să ducă teatrul românesc către înalte realizări artistice, astfel ca spectacolele să placă şi să dea spectatorilor prilej de a se împărtăşi de la gînduri şi sentimente înalte, în contact cu care să devină mai buni, mai cinstiţi. Artisticeşte, spectacolul teatral trebuia să fie un întreg care să emoţioneze adînc, să cîştige oamenii necondiţionat. „... Cînd or ieşi din teatru, nici doi ochi să nu fie uscaţi şi siguri: toţi să fie împăienjeniţi de emoţiune, umezi de plîns, ori de rîs. Aşa teatru da. La aşa teatru dă năvală publicul..."[77]

Într-un raport către Barbu Delavrancea, la un moment dat primar al capitalei, Caragiale scria: „Dintre toate artele frumoase, muzica şi teatrul sînt cu nenumăratele lor genuri... cele mai accesibile şi înţelesului şi mijloacelor publicului celui mare"[78], arătînd totodată că teatrul are menirea să fie un mijloc specific de educare, „mişcare intelectuală", populară prin conţinutul şi adresa activităţii sale.

A dorit un teatru educativ şi accesibil prin repertoriu şi popular prin public, prin pasiunea pe care o cerea fiecărui artist, astfel ca spectacolul să placă, „să fie fierbinte, să dogorească pînă în fundul galeriei", a luptat pentru un „teatru la care dă năvală publicul ca la o binefacere", convins „că nu sînt multe frumuseţi pe lumea noastră mai mari decît un bun teatru".

În calea dezideratului lui Caragiale stăteau multe piedici, decurgînd din însăşi poziţia oficialităţilor, care vizau teatrul ca pe o instituţie ce

Scanned with OKEN Scanner

trebuie folosită în slujba intereselor de grup. El a luptat împotriva a tot ceea ce se opunea înfăptuirii idealului său, de la politica coruptă la superficialitatea sau neputința condamnabilă, dezvăluind racile sau subliniind și susținînd adevăratele valori. Împotriva piedicilor, Caragiale a luptat cu arma scrisului sau cu cuvîntul său răspicat, a demonstrat că de situația grea a teatrului românesc, de cele mai multe ori, este vinovat regimul de atunci. Caragiale a arătat falsitatea interesului pentru cultură al oficialităților vremii, socotindu-l paradă făcută fără o preocupare serioasă care să asigure cu adevărat prosperarea instituției. El a acuzat în numele forțelor care posedau reala capacitate de a susține mișcarea intelectuală, dar care, din păcate, nu aveau decît foarte greu posibilitatea să răzbată crusta pletorii burghezo-moșierești, incapabilă să producă ceva, dar gata să înghită totul. Asemănînd pătura conducătoare cu un *Turn Babel* sau cu o „strînsură de năvală", îi impută că împiedică manifestarea geniului național aflat nî adîncuri, acolo unde trăiește poporul cu calitățile sale, cu bun-simț, nevoi, simțiri și istorie plină de suferințe, un popor care deține valori și inteligențe deosebite, reprezentîndu-i genialitatea.

Pentru un teatru al publicului larg, pentru un teatru popular a luptat de-a lungul întregii sale vieți Ion Luca Caragiale. Acestui teatru, pe care l-a văzut realizabil prin valorile existente în dramaturgia națională și în arta interpretativă, i-a dăruit cele mai înalte creații ale geniului său, i-a închinat marea pasiune a vieții sale.

I. L. CARAGIALE

1. *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, București, 1952, p. 40.
2. *Opere*, vol. III, Editura de stat, 1950, p. 317.
3. *Introducere* la *Notițe critice* în *Universul*, București, 1899, 10. IX. repr. în I. L. Caragiale, *Opere*, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, 4, *Publicistică*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 372.
4. *Politică și literatură* (Corespondență), în *Caragiale despre literatură*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956.
5. În *Universul*, 1909, 16 III, repr. în *Publicistică*, *op. cit.*, p. 467.
6. *Ideea europeană*, 1920, 4 I, în Silvian Iosifescu, *Caragiale*, *op. cit.*
7. În *Universul*, 1910, 19 III, repr. în *Publicistică*, *op. cit.*, p. 496.
8. În *Studii și conferințe*, *op. cit.*, p. 17.
9. *Ibidem.*
10. *Ibidem.*
11. *Opere* vol. II. Editura de Stat, București, 1950, p. 30.
12. În *Introducere* la *Notițe critice*, *loc. cit.*, p. 373.

Scanned with OKEN Scanner

13. În *Constituționalul*, 1892, 18 X.
14. *Studii și conferințe . . .*, *op. cit.* p. 28.
15. *Loc. cit.*
16. *Loc. cit.*
17. *Loc. cit.*
18. *Loc. cit.*
19. *Viața Românească*, 1962, 6, iunie, p. 243.
20. *Ibidem*, p. 244.
21. *Loc. cit.*
22. *Viața Românească*, 1962, 6, iunie, p. 177.
23. *Viața Românească*, 1962, 6, iunie, p. 21.
24. *Ibidem.*
25. *Ibidem*, p. 26.
26. *Op. cit.*,
27. *Studii și conferințe . . . op. cit.*, p. 162.
28. *Ibidem.*
29. *Ibidem.*
30. *Viața românească*, 1962, 6, iunie, p. 169.
31. *Loc. cit.*, p. 21.
32. *Ibidem.*
33. *Ibidem.*
34. *Viața românească*, 1962, 6, iunie, p. 60.
35. *Viața românească*, 1962, 6, iunie, p. 5.
36. *Viața românească*, 1962, 6, iunie, p. 81.
37. *Iașul literar*, 1962, iunie, p. 38—43.
38. *Încercarea critică asupra comicului dramatic la Caragiale*, București, 1924.
39. *Critice*, Editura pentru literatură, București, 1966, pp. 418—419.
40. *Opere* (Ed. Zarifopol-Cioculescu) VII, p. 505.
41. *Introducere* la *Notițe critice*, repr. *op. cit.*, p. 372.
42. *Cîteva păreri* în *Notițe și fragmente literare*, București, 1897, repr. în *Publicistică*, *op. cit.*, p. 48.
43. În *Caragiale despre literatură*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 167.
44. *Ibidem*, p. 177.
45. *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, în *Schițe ușoare*, București, 1896, p. 71 și urm., repr. în *Publicistică*, *op. cit.*, p. 66.
46. *Păreri libere*, în Universul, 1900, 9 VI, repr. *Publicistică*, *op. cit.*, p. 425.
47. *Cîteva păreri*, *loc. cit.*, p. 47.
48. *Note și impresii*, 1920, p. 225.
49. *Steaua*, 1962, nr. 6, iunie, p. 101.
50. *Ibidem*, p. 105.
51. *Ibidem*, p. 104.
52. *Ibidem*, p. 108.
53. *Voința rațională*, 1885, 18 X, repr. Publicistică, *op. cit.* p. 165.
54. *Epoca*, 1897, 8 *VIII*, repr. *op. cit.*, p. 316.
55. *Ibidem.*
56. În *Evenimentul*, Iași, 1893, 3 IV, repr. în *op. cit.*, p. 355.
57. *Op. cit.*, p. 133.
58. *Op. cit.*, p. 355.
59. *Ibidem.*
60. *Universul*, 1909, 14 III, repr. *op. cit.*, p. 463.
61. *Amintiri*, București, 1939, Editura Universul, p. 134.
61 bis. *Constituționalul*, 1889, 23 VI.
62. *Loc. cit.*
63. *Universul*, 1909, 14 III, repr. *op. cit.*, p. 459.
64. *România liberă*, 1877, 29 XII, repr. *op. cit.*, p. 126.
65. *Pagini literare*, 1899, 3 X, repr. *op. cit.*, p. 379.

Scanned with OKEN Scanner

66. *Cîteva păreri* în *Notiţe şi fragmente literare*, Bucureşti, 1897, repr. *op. cit.* p. 35.
67. *Voinţa naţională*, 1885, 18 X, repr. *op. cit.*, p. 169.
68. *Ibidem.*
69. *Pagini literare*, 1899, 17 X, repr. *op. cit.*, p. 391.
70. *Universul*, 1899, 19 XI, *op. cit.*, p. 399.
71. *Ibidem.*
72. *România liberă*, 1877, 29 XII, repr. *op. cit.*, p. 126.
73. *Ibidem.*
74. *Ibidem*, repr. *op. cit.*, p. 126—127.
75. *Ibidem*, repr., p. 126.
76. *Evenimentul*, Iaşi, 1898, 29 I.
77. *Universul*, 1899, 19 XI, repr., *op. cit.*, p. 399.
78. *Universul*, 1900, 25 V, repr. în *op. cit.*, p. 418.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

LUCRĂRI DE SPECIALITATE SAU CU CARACTER GENERAL, DE ISTORIE SAU CRITICĂ REFERITOARE LA TRECUTUL TEATRULUI ROMÂNESC

Istoria României. Vol. I, II, III, IV, Editura Academiei R.P.R., 1960 și urm.

Istoria literaturii române. Vol. I, Editura Academiei R.P.R., 1964.

Istoria teatrului în România. Vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.

Anestin, I. *Schiță pentru istoria teatrului românesc.* Editura „Vremea" 1928—1938.

Belador, N. M. *Istoria teatrului român.* Craiova, 1895.

Brădățeanu, V. *Școala de teatru și rolul ei în dezvoltarea culturii naționale,* în I.A.T.C., Monografie. București, 1966.

Brădățeanu, V. *Drama istorică națională,* București, E.P.L., 1966.

Burada, T. T. *Istoria teatrului în Moldova.* Vol. I, 1915; vol. II, 1922, Iași.

Buteanu A. *Teatrul românesc in Ardeal și Banat.* Timișoara, 1945.

Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origine pînă în prezent.* București, 1941.

Călinescu, G. *Istoria literaturii române.* Compendiu. București, 1946.

Caragiale, C. *Teatrul Național în Țara Românească.* Tipografia „C. A. Rosetti", 1867.

Dobrogeanu-Gherea, C. *Studii critice.* București, 1890—1923.

Ibrăileanu, G. *Spiritul critic în cultura românească.* Ed. 2, Iași, 1922.

Iorga, N. *Istoria românilor.* București, 1936.

Iorga, N. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea.* Vol. I și II, București, 1901.

Iorga, N. *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea.* Vol. I, II, III, București, 1907—1909.

Lovinescu, E. *Critice.* București, 1909—1923.

Maiorescu, T. *Critice,* 1866—1907. București, 1915.

Manoliu, Em. *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc,* Iași, 1925.

Massoff, I. *Teatrul românesc.* Privire istorică, E.P.L., București, vol. I, 1961 și vol. II, 1966.

Mărcuș, St. *Thalia română.* Timișoara, 1945.

Mihălcescu, Maria. *Istoria teatrului muntean.* 1800—1859. Teză la Universitatea București, Facultatea de litere și filozofie.

Ollănescu, D. C. *Teatrul la români.* În: „Analele Academiei Române", seria II, tom XVIII și XX, Memoriile secțiunii literare, Partea I, 1897, Partea II, 1898.

Scanned with OKEN Scanner

Balotă, A. *Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc.* În: „Revista de folclor", III, 1958.
Burada, T. Ț. *Datinile poporului român la înmormîntări.* Iași, 1882.
Cantemir, D. *Descrierea Moldovei* (studiu introductiv de C. Ionescu-Gulian). București, E.S.P.L.A., 1957.
Cartojan, N. *Cărțile populare în literatura românească.* Vol. I—III, București, 1938.
Cartojan, N. *Istoria literaturii române vechi.* Vol. I—III, București, 1940—1945.
Chițimia, I. C. *Cîntece funerare populare.* În: „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 8 (1959).
Chițimia, I. C. și Simonescu, D. *Studiu introductiv* la *Cărțile populare în literatura românească.* Vol. I, București, E.P.L., 1963.
Costin, Miron. *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace.* Ediție P. P. Panaitescu, București, 1944.
Costin, Miron. *Opere.* Ediția critică de P. P. Panaitescu, București, E.S.P.L.A., 1958.
Cronicari munteni. Ediție M. Gregorian, vol. I—II, București, E.P.L., 1961.
Daicoviciu, C., Pascu, Șt., Cheresteșiu, V., Imreh, Șt., Neamțu, Al., Morariu, T. *Din istoria Transilvaniei.* Ed. 3, vol. I, Editura Academiei R.P.R., 1963.
Del Chiaro, A. M. *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia.* Ediție N. Iorga, București, 1914.
Diaconu, Ion. *Ținutul Vrancei: Etnografie, folclor, dialectologie.* București, 1930.
Constantin Căpitan Filipescu. *Istoriile domnilor Țării Românești.* În: *Cronicarii Țării Românești,* publicată de A. T. Laurian și N. Bălcescu. București, 1846.
Gaster, M. *Literatura populară română.* București, 1883.
Gaster, M. *Chrestomația română.* Leipzig-București, 1891.
Gulian, C. I. *Sensul vieții în folclorul românesc,* București, E.S.P.L.A., 1957.
Hașdeu, B. P. *Cărțile poporane ale românilor.* București, 1897.
Ionescu-Nișcov, Tr. *Haiducia și cîntecele haiducești.* În: „Revista de folclor", III (1958), nr. 2.
Iorga, N. *Istoria românilor prin călători.* Ed. 2, București, 1928—1929.
Iorga, N. *Studii și documente cu privire la istoria românilor.* București, 1901—1916.
Kogălniceanu, M. *Cronicile României.* Ed. 2, București, 1872.
Marian, S. F. *Nunta la români.* București, 1890.
Marian, S. F. *Înmormîntarea la români.* București, 1892.
Marian, S. F. *Nașterea la români.* București, 1892.
Marian, S. F. *Sărbătorile la români.* Vol. I—III, Editura Academiei Române, 1898—1901.
Neculce, Ion. *Letopisețul Țării Moldovei* (text stabilit, prefață de Iorgu Iordan). București, E.P.L., 1963.
Pamfilie, T. *Sărbătorile de vară la români.* București, 1910.
Pamfilie, T. *Sărbătorile la români — Crăciunul.* București, 1914.
Panaitesu, P. P. *Călători poloni în țările române.* București, 1930.
Pann, Anton. *Versuri, cintece de stea — vicleim și colinda.* București, 1892.
Pop, Mihai. *Măștile de lemn din Bîrsești-Topești, Vrancea.* În: „Revista de folclor", III, 1958, nr. 1.
Popescu, Radu. *Istoriile domnilor Țării Românești.* Editura Academiei R.P.R., 1963.
Șăineanu, L. *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz.* București, 1900.
Șăineanu, L. *Influența orientală asupra limbei și culturei române,* București, 1900.
Sbîrcea, G. *Obiceiuri, cîntece și jocuri magice din comuna Toplița.* În: „Revista de folclor", II, București, nr. 1—2, 1957.
Simonescu, D. *Orațiile domnești în sărbători și la nunți.* București, 1941.
Simonescu, D. *Literatura românească de ceremonial.* București, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

Constantinescu-Iaşi, P. *Intelectualii şi revoluţia de la 1848 în Principatele Române*. Bucureşti, 1948.
Dima, Al. *Alecu Russo*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.
Documente privitoare la anul revoluţionar 1848 în Moldova. Bucureşti, editat de Direcţia generală a Arhivelor statului din R.P.R., 1960.
Dumitrescu-Movileanu, Ion. *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile*, comedie în 2 acte. Bucureşti, 1948.
Dumitrescu-Movileanu, I. *Badea Defterea sau voi să fiu actor la Iaşi*, comedie originală într-un act. Bucureşti, în tipografia lui Iosif Copainig, 1949.
Dumitrescu-Movileanu, I. *Logofătul satului*, vodevil naţional în două acte. Bucureşti, 1852.
Dumitrescu-Movileanu, I. *O toaletă neisprăvită sau obrăznicia slugilor*, farsă într-un act. Bucureşti, 1852.
Dumitrescu-Movileanu, I. *Radu Calomfirescu*, drama vodevilă în patru acte. Iaşi, Tipografia „Buciumul român", 1854.
Dumitrescu-Movileanu, I. *Zmărăndiţa sau fata pîndarului*, vodevil în două acte. Bucureşti, 1855.
Eminescu, M. *Constantin Bălăcescu*. În: „Convorbiri literare", 1874, p. 330.
Hîncu, D. *Kogălniceanu*, Bucureşti, Editura tineretului, 1960.
Ionescu, V. *Mihail Kogălniceanu*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1963.
Kogălniceanu, M. *Despre literatură*, culegere de Dan Simonescu. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.
Kogălniceanu, M. *Scrisori*, 1834—1849. Ediţie publicată de P. V. Haneş, Bucureşti, Editura „Minerva", 1913.
Kogălniceanu, M. *Orbul fericit*, comedie în două acte, tradusă de... La Cantora foaiei săteşti, 1840 (Repertoriul Teatrului Naţional Iaşi, nr. 6).
Kogălniceanu, M. *Scrisori alese*. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Dan Simonescu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.
Kogălniceanu, M. *Două femei împotriva unui bărbat*, comedie într-un act prelucrată de... Iaşi: La Cantora foaiei săteşti, 1840.
Lovinescu, E. C. *Negruzzi — Viaţa şi opera lui*. Bucureşti, 1913.
Manualul administrativ al Principatului Moldovei. Vol. I—II, Iaşi, 1885.
Massoff, I. *Matei Millo şi timpul său*, Bucureşti, 1939.
Millo, M. *Un poet romantic*, scene în versuri. Iaşi, 1850.
Millo, M. *Baba Hîrca*, operetă-vrăjitorie în două acte şi trei tablouri, muzica compusă de D. Capelmaistrul A. Flechtenmacher, Bucureşti, Tipografia lui C. A. Rosetti şi Vinterhalter, 1851.
Millo, M. *Masca pe obraz sau hai să rîdem*. Farsă de Carnavalu, Răspuns la noul articol al D-lui C. D. Aricescu, publicat în ziarul Progresului de la 12 decembrie trecut 1861. Bucureşti, 1862.
Millo, M. *Apele de la Văcăreşti*, comedie vodevil în trei acte. Bucureşti, Typografia Curţii (Lucrătorii associaţi).
Millo, M. *Chiriţa la expoziţia de la Viena*, povestire humoristică cu cîntece. Bucureşti.
Millo, M. şi Alecsandri, V. *Potpuri literar*. Iaşi, 1854.
Negruzzi, C. *Doi ţărani şi cinci cîrlani*, vodevil naţional într-un act. Iaşi, 1849.
Negruzzi, C. *Carantina*, comedie-vodevil într-un act. Iaşi, 1851.
Negruzzi, C. *Muza de la Burdujeni*, farsă într-un act. Iaşi, 1851.
Negruzzi, C. *Opere complete*. Vol. I—III, Bucureşti, „Minerva", 1905—1912.
Negruzzi, C. *Poezii şi teatru*, Bucureşti, Colecţia Sfetea, 1908.
Negruzzi, C. *Pagini alese*. Prefaţă, glosar şi note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Bucureşti, Editura tineretului, 1958.
N. I. *Costache Negruzzi, traducător*. În: „Studii şi cercetări ştiinţifice", VIII, ...tura Academiei R.P.R., filiala Iaşi, 1957.
...A. *Opere complete*, comentate de Lucian Predescu. Bucureşti, 1942.
...A. *Scrieri alese*. Ediţie îngrijită, introducere şi note de Geo Serban, ...reşti, E.S.P.L.A., 1959.
...M. *Teatrul românesc şi oamenii lui în 1848*. În: „Rampa", Bucu-

CUPRINS

1. Despre studiul istoriei dramaturgiei şi teatrului românesc 5
— Introducere 5
— Izvoarele şi obiectul istoriei dramaturgiei şi teatrului 7
— Periodizarea istoriei teatrului românesc 8

MANIFESTĂRI STRĂVECHI CU CARACTER DE SPECTACOL ŞI TEATRAL

2. Elemente de spectacol în comuna primitivă pe teritoriul ţării noastre . . . 15
— Practici magice şi rituale conţinînd elemente de spectacol 15
— Manifestări cu caracter de spectacol la triburile geto-tracice 18

3. Manifestări cu caracter de spectacol în timpul orînduirii sclavagiste . . . 19
— Spectacole în oraşele greceşti de pe malurile Mării Negre 19
— Cultura şi manifestările cu caracter de spectacol în Dacia pe vremea stăpînirii romane 21

SPECTACOLE ÎN PERIOADA PREMERGĂTOARE CONSTITUIRII TEATRULUI ROMÂNESC MODERN

4. Manifestări cu caracter de spectacol legate de curte şi biserică 25
— Ceremonii feudale 25
— Spectacole de divertisment 26
— Întreceri cu caracter sportiv 28
— Biserica şi teatrul 29
— Irozii 30

5. Producţii folclorice cu caracter teatral 35
— Folclorul şi funcţia sa 35
— Principalele manifestări folclorice cu caracter teatral 37

— Păpuşile — jocul păpuşilor

— Originea 38
— Cadrul şi modul de prezentare 39
— Variante ale producţiei 42

Scanned with OKEN Scanner

— Construcția dramatică și principalele teme 44
— Personajele principale și natura conflictului 45

Haiducii

— Originea 48
— Construcția și principalele personaje 49
— Modul de prezentare (spectacolele) 51

Producții folclorice care conțin elemente teatrale sau de spectacol

— Uncheșii sau moșii 53
— Capra 54
— Călușarii 56
— Cucii 57
— Alte manifestări 57

TEATRUL ROMÂNESC MODERN

6. Primele spectacole 63
— Limba română pe scenele Transilvaniei 64
— Primele spectacole în limba română în Moldova 66
— Spectacole în București la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea 70
— Primele spectacole teatrale publice în limba română la București . 73
— Teatrul în Țara Românească după sfîrșitul mișcării revoluționare de la 1821 74

7. Primele școli de teatru și începutul activității teatrale organizate în limba română 77

Societatea și Școala filarmonicii

— Organizarea și activitatea filarmoniștilor 79
— Învățămîntul la *Filarmonica* 83
— Stilul de teatru și „spiritul" *Filarmonicii* 85

Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași

— Organizarea și activitatea 89
— Învățămîntul la Conservatorul filarmonic-dramatic și locul acestui așezămînt în cultura teatrală românească 92
— Considerații în legătură cu perioada începutului teatrului românesc modern 93

8. Primele traduceri, încercări și lucrări dramatice originale 95
— Traducerile 96
— Încercări și lucrări dramatice românești ale începutului 98
— Piesele lui Iordache Golescu 102
— Condițiile apariției comediei satirice 106
— *Comodia vremii* de Costache Facca 107
— Alte lucrări dramatice din deceniul al patrulea 109

9. Afirmarea teatrului românesc 113
— Reluarea activității teatrale în limba română după încetarea spectacolelor Conservatorului filarmonic-dramatic 114
— Directoratul Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri 117
— Teatrul românesc din Moldova în preajma și în anul 1848 120

Scanned with OKEN Scanner

— Reluarea activității teatrale în limba română la București 126
— Teatrul românesc din București în preajma revoluției de la 1848, în zilele revoluției și în anii următori lui 1848 128
— Spectacole românești în localitățile din Transilvania și în alte orașe ale țării 131

10. Dramaturgia satirică în jurul anului 1848 135
— Condițiile afirmării comediei satirice 135
— Principalele comedii scrise de Alecsandri înaintea anului 1848 137
— *Iorgu de la Sadagura* 139
— *Iașii în carnaval* 143
— Piesele lui Alecu Russo 147
— *O bună educație* de C. Bălăcescu 150
— Alte lucrări dramatice din deceniul al cincilea 152
— Opereta *Baba Hîrca* de Matei Millo 154
— Comediile lui Costache Negruzzi 156

11. Costache Caragiale 160
— Formarea și afirmarea 160
— Actorul 162
— Director la Teatrul cel Mare 165
— Profesor la conservator 166
— Dramaturgul Costache Caragiale 168
— *O repetiție moldovenească* 168
— *Îngîmfata plăpumăreasă* 169
— *O soaré la mahala* sau *Amestec de dorințe* 170
— *Doi coțcari* 173
— Actorul Ion Poni 175

12. Lupta pentru consolidarea mișcării teatrale în anii care au urmat revoluției și pînă la constituirea societăților dramatice 177
— Cîteva considerații asupra acestei perioade 177
— Inaugurarea *Teatrului cel Mare* din București 178
— *Teatrul cel Mare* din București în anii concesiunilor 181
— Constituirea *Societății dramatice* la București 184
— Înființarea conservatoarelor de muzică și declamație și primii profesori 186
— Situația teatrului din Iași 188
— Teatrul din Craiova 191
— Teatre în alte orașe ale țării 193

13. Îndrumători care și-au adus contribuția la dezvoltarea și consolidarea teatrului românesc 195
— Cezar Bolliac 195
— Nicolae Filimon 199
— C. A. Rosetti 202
— Mihai Eminescu 206

14. Lucrări de început în dramaturgia de inspirație istorică națională 216
— Locul dramelor de inspirație istorică în dramaturgia națională . . . 216
— Contribuția lui Gh. Asachi 220
— Alte lucrări 222

CLASICII

. 229

15. Vasile Alecsandri 229
— Viața și opera 232
— Alecsandri și teatrul . . . . . .

— Principalele creaţii în domeniul comediei . . . 233
Chiriţa la Iaşi şi *Chiriţa în provincie* . . . 234
— Operetele . . . 238
— Cînticelele comice . . . 240
— Sceneta unionistă *Păcală şi Tîndală* . . . 245
— *Rusaliile* şi alte lucrări . . . 246
— Consideraţii generale în legătură cu comediile lui Alecsandri . . . 248
— Lucrările de inspiraţie istorică naţională . . . 250
— *Despot-vodă* . . . 252
— De la cronică la drama romantică . . . 252
— Un tip reprezentativ . . . 254
— Funcţia dramatică a maselor . . . 256
— Alte personaje . . . 257
— Valori poetice şi dramatice . . . 258
— Spectacolul . . . 260
— Piesele de inspiraţie antică . . . 262
Fîntîna Blanduziei . . . 262
Ovidiu

16. Bogdan Petriceicu Hasdeu . . . 275

— Personalitatea lui Hasdeu . . . 275
— Îndrumător în domeniul teatrului . . . 277
Răzvan şi Vidra, prima mare realizare a dramaturgiei de inspiraţie istorică . . . 281
— Geneza . . . 281
— Problematica şi personajele . . . 283
— Stilul şi teatralitatea . . . 290
Trei crai de la răsărit . . . 294

17. Personalităţi ale artei interpretative româneşti din această perioadă . . . 298

— Matei Millo . . . 298
Viaţa şi activitatea . . . 299
Dramaturgul Millo . . . 305
Modul de interpretare şi principalele creaţii ale actorului Millo . . . 307
Şcoala lui Millo . . . 311
— Mihail Pascaly . . . 315
— Matilda Pascaly . . . 321
— Costache Dimitriade . . . 322
— Theodor Theodorini . . . 323
— Maria Theodorini . . . 325
— Eufrosina Popescu . . . 326
— Neculai Luchian . . . 328
— Mihail Galino . . . 330
— Frosa Sarandy . . . 331
— Ştefan Vellescu . . . 333
— Alţi factori creatori . . . 334

18. Ion Luca Caragiale . . . 338

— Omul şi artistul . . . 338
— Locul dramaturgiei în opera lui Caragiale . . . 342

Operele dramatice

— *O noapte furtunoasă* . . . 343
— *O scrisoare pierdută* . . . 348
— *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* şi *D-ale carnavalului* . . . 357

Scanned with OKEN Scanner

— *Năpasta* 360
— Alte lucrări dramatice și proiecte ale lui Caragiale 363

Caragiale, maestru al creației dramatice

— Indicațiile scenice 366
— Formula caracteristică 368
— Numele, limba și stilul personajelor lui Caragiale 369
— Dialogul, monoloagele și situațiile 371
— Comicul și direcția satirei 375
— Rostul literaturii și rolul creatorului 377
— Capacitatea de a vorbi contemporanilor 378

Caragiale, teoretician și animator teatral

— Menirea criticii 380
— Specificul artei teatrale 382
— Problemele repertoriului 383
— Despre actori și arta actoricească 387
— Punerea în scenă 391
— Locul teatrului 393
Bibliografie 397

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner